
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01768839 1

LES STROPHES

ÉTUDE HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

LES FORMES DE LA POÉSIE LYRIQUE EN FRANCE

DEPUIS LA RENAISSANCE

DU MÊME AUTEUR

I. — TRADUCTIONS EN VERS, couronnées deux fois par l'Académie française. (Librairie Fontemoing) :

Les Élégies de Tibulle.

Les Amours d'Ovide.

Chaque vol., in-8 écu, avec texte et commentaire, sur papier de fil 10 fr. »»

Les Drames d'Eschyle (tirage à 200), in-8 . . . . 6 fr. »»

Les Drames de Sophocle. (*Œdipe roi, Œdipe à Colone, Antigone*). Un vol. petit in-8 . . . . 3 fr. 50

Electre. Un vol. petit in-8 . . . . 1 fr. 50

Les Drames d'Euripide :

I. *Alceste, Hécube, Hippolyte*, in-8. . . . . 2 fr. 50

II. *Les deux Iphigénies, Médée*, in-8 . . . . 2 fr. 50

II. — DICTIONNAIRE complet, méthodique et pratique des Rimes françaises, précédé d'un *traité de versification*. Ouvrage composé sur un plan tout à fait nouveau. Un volume in-12, de 300 pages. (Librairie Larousse). . . . . 2 fr. 50

III. — ÉTUDES SUR LE VERS FRANÇAIS :

L'Hiatus (*Revue des poètes*, juin, juillet, août 1907).

Le Trimètre (*Mercure de France*, février-mars 1909).

La Genèse des règles de Jean Lemaire à Malherbe (*Rev. d'hist. litt. de la France*, janvier 1909).

Notes sur Maynard et Urfé (*Ibid.*, juillet 1908 et octobre 1910).

En préparation

Histoire de la Versification française depuis la Renaissance :

La Quantité syllabique.

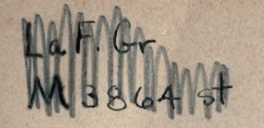
Le Rythme.

La Rime.

Versification des classiques.

Versification moderne.

Etc.



PH. MARTINON

LES STROPHES

ÉTUDE HISTORIQUE ET CRITIQUE
SUR
LES FORMES DE LA POÉSIE LYRIQUE EN FRANCE
DEPUIS LA RENAISSANCE

AVEC UNE

BIBLIOGRAPHIE CHRONOLOGIQUE

ET UN

RÉPERTOIRE GÉNÉRAL



PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION, ÉDITEUR
5, QUAI MALAQUAIS, 5

1912

PRÉFACE

« Il faudrait, disait Banville, un Homère ou une patience d'ange pour énumérer toutes les strophes d'odes connues, même en ne comptant que celles qui sont solides et belles. » Les érudits s'en seraient-ils jusqu'à présent rapportés à Banville ? Toujours est-il qu'en effet la question n'a point encore été traitée avec l'ampleur nécessaire. Depuis le chapitre de Quicherat (1), je ne vois à signaler que celui de Kastner, dans son *History of french Versification.* Des chapitres, ai-je dit, et non des livres, bien entendu. C'est dire assez que les dépouillements de ces deux auteurs n'ont pu être très considérables, ni leurs énumérations fort longues ; et d'autre part, pour des énumérations si réduites, ils n'ont pas cru devoir se préoccuper de mettre bien rigoureusement en ordre les formes que le hasard de leurs lectures leur faisait connaître. Ce sont en effet deux points capitaux, et je crois bien que des deux ce n'est pas le premier qui est le plus important.

Sans doute les dépouillements très étendus sont indispensables, non seulement pour pouvoir découvrir à peu près toutes les formes qu'ont employées les poètes, et savoir à peu près quels en sont les premiers exemples, détail qui est souvent d'une importance capitale, mais encore et surtout pour pouvoir juger en connaissance de cause de la fréquence ou de la rareté relative de chacune d'elles, et ne pas s'exposer, comme Quicherat et Kastner, à donner pour des spécimens de formes usitées des strophes dont il n'y aurait en réalité qu'un seul exemple. Mais après tout, ces dépouillements ne requièrent jamais qu'un peu de

(1) Auquel on peut joindre la seconde partie des *Vers français de* F. de Gramont.

patience (1) ; car enfin on n'est pas obligé de lire intégralement plusieurs milliers de poètes ; c'est bien assez d'en lire quelques centaines. Le plus difficile n'est donc pas là : il est plutôt dans la classification.

On sait que le principe logique de toute classification, c'est la *subordination des caractères*, et c'est là le problème difficile à résoudre, car la solution peut varier suivant les circonstances, et je ne crois pas qu'une règle uniforme soit bien pratique. C'est ce que je vais essayer de montrer par quelques détails.

Et d'abord quel sera le premier de tous les caractères ? Quelques métriciens, comme Kastner, ont cru devoir mettre d'un côté toutes les strophes de vers égaux, dites *isométriques*, de l'autre toutes les strophes de vers inégaux, dites *hétérométriques*. Cette distinction est certainement importante, mais ne saurait passer avant toutes les autres : un sixain est toujours un sixain, qu'il soit sur une mesure ou sur deux, et il y a toujours plus de rapport entre deux sixains quelconques, au moins si l'ordre des rimes est le même, qu'il ne peut y en avoir entre un sixain et un quatrain. On ne peut nier que le premier caractère, et par suite le premier élément du rythme, se trouve être ici précisément le plus manifeste, le plus extérieur, à savoir le nombre de vers. Toute classification des strophes doit donc d'abord les diviser en *quatrains, quintils, sixains*, etc.

Cela fait, passerons-nous à la distinction des strophes isométriques ou hétérométriques, comme on le fait d'ordinaire ? Pas encore, car il y a un second caractère principal, qui est, lui aussi, plus important que cette distinction, et c'est *l'ordre des rimes*, facteur essentiel du rythme. Toutefois il m'a semblé qu'une règle uniforme aurait ici plus d'inconvénients que d'avantages, et qu'il fallait tenir compte des circonstances. Le principe n'est pas douteux : le rythme d'une strophe de longueur donnée dépend bien plus de l'ordre des rimes que de la longueur des vers, égaux ou non. Mais il est des cas où un changement dans l'ordre des rimes change peu de chose au rythme.

(1) Et une certaine complaisance de la part des bibliothécaires, je dois remercier ici particulièrement de leur obligeance M. Bonnefon et M. d'Auriac.

Dans le quatrain par exemple, que les rimes soient *croisées*, *embrassées* ou *suivies*, cela passe au second plan ; ou plutôt les quatrains à rimes embrassées et suivies ne sont que des variantes des quatrains pareils à rimes croisées : il n'y a pas ici réellement deux rythmes distincts, et il eût été fastidieux de recommencer trois fois, en trois chapitres différents, les mêmes développements ou les mêmes énumérations. Mais ailleurs, pour le quintil, par exemple, et plus encore pour les strophes longues, il a semblé plus pratique en même temps que plus logique de considérer d'abord l'ordre des rimes, qui donne le type même de la strophe, dans la catégorie à laquelle elle appartient par sa longueur, et de ne passer qu'ensuite à la distinction des strophes isométriques ou hétérométriques.

Ce troisième caractère peut suffire pour achever la classification des strophes longues, où l'hétérométrie joue un rôle très réduit. Là, en effet, les strophes isométriques sont naturellement classées d'après la longueur de leur vers unique, et les strophes hétérométriques elles-mêmes, quand elles sont peu nombreuses, se classent aisément d'après la longueur de leur vers le plus long : on mettra donc ensemble celles qui ont des alexandrins, puis celles qui n'en ont pas, dans l'ordre décroissant. Mais, quoique les auteurs s'en tiennent là généralement pour toutes les catégories de strophes, une classification aussi rudimentaire, et purement extérieure, ne saurait certainement suffire pour des strophes aussi usitées et aussi variées que le quatrain et le sixain. Il y a dans ces strophes des parentés à établir ou à reconnaître. Par exemple, les quatrains qui ont trois alexandrins suivis d'un vers de huit syllabes ou d'un vers de six, ce que nous appelons *quatrains à clausules*, ont beau être faits de vers différents, ils sont évidemment de même espèce ; et l'on peut dire que 12.12.12.8, pour parler plus brièvement, est plus voisin de 12.12.12.6 que de 12.8.12.8, qui est pourtant composé des mêmes mesures. On peut aller plus loin, car il y a parenté certaine entre des strophes qui n'ont pas un seul vers de même mesure : le croisement des alexandrins avec les octosyllabes, disons plus commodément 12.8.12.8, est apparenté non seulement avec 12.6.12.6, mais avec 8.4.8.4 ou

7.3.7.3, qui pourtant n'a pas un vers commun avec lui, beaucoup plus qu'avec 12.12.12.8, qui pourtant a trois vers pareils sur quatre. Il y a donc, dans les strophes hétérométriques, un caractère qui est plus important que la longueur absolue des vers de la strophe : c'est la position respective des mesures différentes, autrement dit le *schéma* de la strophe. Partout où il y a des strophes *symétriques,* ces strophes forment un groupe à part, parfois aussi important que celui des strophes isométriques. Les strophes à clausule elles-mêmes, quand elles sont assez nombreuses, doivent être séparées des autres strophes dissymétriques. Celles-ci enfin doivent être classées suivant la place qu'occupent les vers courts, qui le plus souvent sont les moins nombreux, et pour ce motif donnent à la strophe son caractère propre.

Voilà pour la classification. Une dernière distinction pourtant reste à faire. Etant donné un quatrain croisé, par exemple, les rimes paires peuvent être masculines et les impaires féminines, ou inversement. De toute combinaison de rimes et de mesures, quelle qu'elle soit, il peut y avoir deux formes, sans parler de celles où les rimes sont toutes de même sexe. Pour qualifier et distinguer ces formes, j'ai considéré leur rime finale, qui est la plus importante, et j'ai appelé l'une de ces formes *masculine,* l'autre *féminine,* d'après le vers final, de même que les vers sont qualifiés de *masculins* ou de *féminins,* suivant leur syllabe finale ; mais il est bien entendu que cette distinction n'est qu'un détail secondaire de forme, et n'appartient pas à la classification proprement dite : elle achève seulement de caractériser chaque forme de strophe individuellement.

J'ai appliqué ces principes de classification tout le long du livre. Je les ai appliqués plus encore dans le *Répertoire,* qui en est le complément ; car, dans le livre, les nécessités de l'exposition obligent parfois à réunir certains groupes qui sont séparés dans le *Répertoire* ; mais ces différences légères ne peuvent dépayser personne : il suffit qu'elles soient signalées.

En vertu des mêmes principes de classification, j'ai dû em-

ployer pour marquer l'ordre des rimes, la notation la plus simple, par les lettres *abcd...*, qui est aussi la meilleure (1).

Pourtant Becq de Fouquières, et après lui tous ceux qui ont étudié spécialement l'œuvre de quelques poètes classiques, ont cru devoir réserver cette notation aux poètes ou aux œuvres où ne se rencontre pas encore l'alternance des rimes. Pour les autres, il leur a semblé qu'une notation faite au moyen des lettres *m* et *f* aurait un sens plus complet. Il est certain que *ffmf'f'm*, par exemple, en dit plus que *aabccb*. Mais cette notation a de graves inconvénients pour la classification. D'abord elle mélange deux caractères de valeur et d'importance très inégale : que le premier vers d'une strophe rime avec le second ou avec le troisième, c'est un point capital pour le rythme ; c'est même le caractère qui, après le nombre de vers, occupe le premier rang dans la série ; mais que ce même vers soit masculin ou féminin, cela est tout à fait secondaire, et cette distinction n'arrive qu'en dernier lieu. En mettant ces deux caractères ensemble, on s'expose et même on s'oblige à tout mélanger et tout confondre, outre qu'on met de simples variantes d'une forme donnée (par exemple *ffmf'f'm* et *mmfm'm'f*) sur le même pied que des formes différentes : mauvais principe de classification. J'ajoute que ces deux variantes d'une forme donnée, ont une importance très inégale. Nous verrons que nos premiers poètes de la Renaissance ne faisaient entre elles aucune différence (et beaucoup de poètes contemporains n'en font pas davantage) ; mais du jour où on en a fait une, ç'a été presque toujours au profit de la forme masculine, devenue peu à peu la seule forme normale dans la plupart des cas. S'ensuit-il qu'il ne faille pas faire de distinction entre les deux formes ? Nullement. Mais il ne faut pas que cette distinction usurpe la place des autres. Pour la noter exactement en proportion de son importance, il suffit de marquer d'un signe diacritique quelconque les formes féminines, qui, en principe, ne sont pas les formes normales. C'est ce qu'on trouvera dans le livre même

(1) Sur les origines de cette notation, voir l'*Appendice I.*

et surtout dans le *Répertoire* (1). Cet usage des signes diacritiques ou de certaines abréviations analogues m'a permis de grouper ensemble, sans aucun inconvénient pour le lecteur, beaucoup de formes différentes ayant entre elles une étroite parenté : sans cette méthode, le lecteur courait risque de se perdre dans un fouillis de divisions et de subdivisions parfaitement inutiles. Il y a toujours profit à simplifier.

Ce même système de simplification a permis aussi d'exécuter de la manière la plus pratique un tableau comparatif des formes lyriques employées par Marot, Ronsard, Desportes et V. Hugo. Strophes masculines, strophes féminines, strophes alternes, strophes irrégulières, y sont marquées très suffisamment pour les érudits qui voudront aller jusqu'à ce détail, mais sans gêner les lecteurs ordinaires, sans encombrer nullement les cadres de la classification, sans empiéter et se confondre avec les divisions importantes. Il serait impossible de dresser un tel tableau avec les procédés qu'on emploie d'ordinaire ; et sans doute on en conclura que les tableaux destinés à faire connaître les formes lyriques d'un seul poète pourraient être à la fois plus méthodiques et surtout beaucoup plus simples que ceux qu'on trouve habituellement dans les livres, puisque dans le même espace, ou presque, j'en fais tenir quatre.

Un mot encore sur la forme extérieure du *Répertoire*. J'ai tenu, pour faciliter le travail du lecteur, à donner pour exemples de chaque forme, quand je le pouvais, trois ou quatre auteurs de chacune des trois époques importantes : le XVIe siècle, le XVIIe, et la première moitié du XIXe, sans négliger la seconde, mais sans dépasser 1900, sauf exceptions justifiées (2). Ces exemples sont

(1) Au moyen du signe (*f.*).— Il est probable que je l'ai oublié plus d'une fois, surtout au XVIe siècle ; mais je ne pense pas que l'inconvénient soit bien grave. — Un autre critique a trouvé que la notation par les lettres *m* et *f* était encore trop simple : il emploie les lettres *a*, *i*, *o*, pour les rimes masculines, *e* seul ou accompagné d'*é*, *i*, pour les rimes féminines. Il arrive ainsi à des notations telles que *e a e a ée ée i ie ie i* ou *a e a e i i ée o o ée* ! Qui croirait que ce sont là deux variantes de *la même strophe* ?

(2) Cela ne m'a pas empêché de donner parfois des listes plus longues, quand les listes présentaient par elles-mêmes un intérêt littéraire : telle la liste des odes pindariques, celle des rimes tiercées du XVIe siècle, celles des poèmes en

disposés autant que possible dans l'ordre chronologique, sans cependant couper l'œuvre d'un poète en deux ou trois morceaux. Je ne pouvais d'ailleurs songer à les dater tous, et c'eût été parfaitement inutile. J'ai mis seulement quelques dates à certaines formes, pour justifier, quand il y avait lieu, l'attribution du premier exemple (1). Et naturellement, quand une des quatre époques n'est pas représentée dans une liste, c'est qu'elle ne m'a fourni aucun exemple ; si je n'en donne qu'un petit nombre d'une forme quelconque, c'est que ce sont les seuls que je connaisse ; et si je n'en donne qu'un, soit pour une époque, soit pour les quatre, ce qui n'est pas rare, c'est que je n'en ai pas rencontré d'autre (2). Naturellement aussi, quand j'ai le choix, c'est l'importance des poètes ou l'intérêt de la citation qui en décide. J'ai même donné le dépouillement complet, ou à peu près, des poètes principaux, d'où il résulte que les formes pour lesquelles je ne les cite pas sont des formes qu'ils n'ont point employées. Les noms des poètes cités sont ainsi un criterium de l'importance des formes, autant que le nombre des citations (3).

Pour rendre visible du premier coup d'œil la différence qu'il y a souvent entre les formes d'autrefois et celles du XIX[e] siècle, au lieu d'employer comme d'habitude les caractères *italiques* pour distinguer les *titres* des ouvrages des *noms* de leurs auteurs, je m'en suis servi pour distinguer les œuvres

dizains du XVII[e] siècle, *classées rigoureusement suivant les détail de leurs formes*, etc.

(1) On datera ceux qu'on voudra, dans beaucoup de cas, au moyen de la *Table* et de la *Bibliographie.*

(2) Il doit y en avoir aussi dont je n'ai pas rencontré d'exemple, et qui ont pourtant été employées : je n'ai pas tout vu ; mais celles-là du moins doivent être extrêmement peu importantes, et de plus on trouverait facilement leur place dans les cadres du *Répertoire.*

(3) On s'étonnera peut être de ne pas trouver cités au *Répertoire* les noms de tels ou tels poètes, parmi tant d'autres qui peut-être ne les valent pas. C'est que les citations ici ne sont pas nécessairement proportionnelles à la valeur des poètes, mais plutôt à l'étendue de leur œuvre lyrique, et plus encore au plus ou moins de rareté des formes qu'ils ont employées. Ceux qui n'ont employé, dans une œuvre d'ailleurs courte, que des formes courantes, employées par de plus grands qu'eux, n'ont pas pu être cités.

du xixe siècle de toutes les œuvres antérieures : on verra ainsi des pages entières dont les formes appartiennent uniquement à la poésie contemporaine, d'autres dont toutes les formes sont exclusivement d'usage ancien, ailleurs des mélanges, et dans toutes les proportions ; ces renseignements d'ensemble seront précieux non seulement pour donner d'un seul coup d'œil une idée sommaire des faits, mais aussi pour faciliter les recherches.

Les références du *Répertoire* sont de diverses sortes, parce qu'on s'est efforcé partout de les faire les plus pratiques possibles. Quand il n'y a qu'une seule édition, la page ou le folio suffisent. Quand il y en a plusieurs, on indique laquelle, s'il y a lieu ; mais on renvoie généralement aux modernes de préférence, parce qu'elles sont plus accessibles. Pour la *Pléiade* notamment, les renvois se réfèrent aux éditions de Marty-Laveaux, sauf pour Ronsard, l'édition Blanchemain étant plus répandue (1). On remarquera que, pour la commodité du lecteur et la facilité des recherches, il y a souvent deux références pour le même texte, soit qu'il y ait deux éditions, soit qu'à l'édition originale ou principale on ait cru devoir joindre, surtout dans les notes du livre, l'indication de recueils connus, plus répandus que les éditions elles-mêmes : par exemple, pour le xvie siècle, les quatre volumes si commodes de Becq de Fouquières (2) ; pour le xviie, le recueil de Barbin (3) ; pour le xixe, les *Poètes* de Crépet, les *Souvenirs poétiques de l'Ecole Romantique* de Fournier, les *Muses françaises* d'A. Séché, les *Anthologies* de Lemerre et de Delagrave (Walsch), les

(1) Aux éditions de la *Bibliothèque elzévirienne*, il faut joindre celles de Lemerre (*Bibl. d'un curieux*), de Jouaust (*Cabinet du bibliophile*), de Willem (pour Jean de la Taille, Guy de Tours et Jamyn), etc.

(2) *Œuvres choisies* de Ronsard, de Du Bellay, de Baïf, et les *Poètes du XVIe siècle*.

(3) Je le cite d'après la seconde édition, qui est de 1752. Benserade notamment y tient beaucoup de place, ses œuvres ayant été réunies là (en partie) pour la première fois. Il faut y joindre aussi le *Recueil* de 1671, publié par Loménie de Brienne, sous le titre de *Poésies chrétiennes et diverses*, avec une dédicace et sous le nom de La Fontaine. Ces deux recueils, fort différents de ceux du commencement du siècle, sont de véritables anthologies.

Poètes d'aujourd'hui de van Bever et Léautaud, etc. Pour les œuvres très connues, dont les éditions sont nombreuses, on a préféré donner des indications moins précises, mais qui valent pour toutes les éditions : tous les érudits n'ont pas toujours sous la main la *Collection des Grands écrivains*, et c'est assez d'y renvoyer pour les œuvres secondaires qui ne sont pas partout. Ainsi on trouvera l'*Imitation* de Corneille désignée par livres et chapitres, tandis que pour les poésies diverses on sera renvoyé au tome IX de Marty-Laveaux. De même les œuvres de Marot sont désignées par numéros d'œuvres et non par pages (1).

J'ai dit tout à l'heure que le *Répertoire* était le complément du livre. On pourrait dire plus justement encore qu'il en est la base ; car lui seul a pu fournir les renseignements sur lesquels sont fondées les affirmations du livre, en ce qui concerne l'usage plus ou moins étendu qu'on a pu faire de chaque strophe ou groupe de strophes aux différentes époques, et par suite en ce qui concerne leur valeur lyrique probable. Et non seulement le *Répertoire* est la base du livre, mais on est en droit d'estimer qu'il est plus important que le livre même, car les théories du livre, interprétations du *Répertoire*, peuvent être discutées et contestées, mais non pas le *Répertoire*. Je dois dire pourtant que j'ai évité avec le plus grand soin les discussions métaphysiques, et que j'ai tâché d'appuyer les théories expressément et uniquement sur les faits. Et sans doute je n'ai pas pu me dispenser de juger ; mais les jugements qui ont un caractère personnel, je veux dire qui ne sont pas appuyés expressément sur les faits, ne concernent jamais que des détails ou des formes secondaires, où il a semblé qu'il y avait parfois du caprice de la part des poètes. Pour tout ce qui est essentiel, ce sont les faits qui parlent, et ils ne viennent pas à propos pour justifier la théorie : la théorie ne vient qu'après, pour essayer de les

(1) On pense bien que, dans un tel nombre de références, les erreurs ne sauraient manquer ; mais on songera qu'il en faudrait un nombre considérable pour atteindre seulement la proportion de 1 ou 2 0/0, qu'on peut encore considérer comme négligeable.

expliquer. Je vais plus loin : me permettra-t-on de dire que j'offre ici pour la première fois aux critiques un *criterium* en matière de strophes ? Que se passe-t-il ordinairement, quand on veut apprécier une strophe ? Il suffit qu'elle soit rare pour qu'on la trouve *ingénieuse* : on ne voit pas que sa rareté même est une présomption de médiocrité, tandis qu'une forme fréquemment employée, au moins par les bons poètes, a toutes les chances d'être excellente (1). Or c'est le *Répertoire* qui renseigne sur ce point d'une manière indiscutable. Ainsi, quand même il ne resterait rien des théories du livre, le *Répertoire* serait toujours là ; et comme il est peu probable qu'on recommence de longtemps un travail de ce genre, avec ses neuf ou dix mille références pour deux ou trois mille formes de strophes (2), il restera du moins à l'auteur le plaisir de fournir des matériaux à ceux qui feront mieux que lui, ou qui simplement voudraient faire autrement que lui.

J'ajoute que le livre lui-même renferme autre chose que de l'histoire et des théories, à savoir des strophes. J'ai apporté le plus grand soin au choix que j'en ai fait. Pour chaque forme de strophe, j'ai pris la peine de comparer les exemples que j'en avais, pour fournir au lecteur autant que possible le spécimen le plus intéressant, parmi les strophes qui pouvaient se suffire à elles-mêmes. On possède ainsi une véritable anthologie de strophes, qu'il eût été à peu près impossible d'établir sans faire une grande partie des recherches que j'ai faites (3). De plus, j'ai cité dans le texte ou en note les exemples les plus remarquables de toutes les strophes importantes, et voilà de quoi renouveler toutes les anthologies courantes.

(1) Je signalerai, à l'occasion, d'autres jugements, qui sont fondés sur la considération d'une symétrie simplement apparente, et où l'on ne tient aucun compte des principes même suivant lesquels la strophe s'est formée, et des éléments essentiels qui la constituent.

(2) Sans tenir compte de la distinction entre *masculines* et *féminines*.

(3) Environ six cents formes différentes, empruntées à cent vingt poètes. Comme il ne s'agit pas ici de langue, mais uniquement de formes lyriques, je n'ai pas voulu dérouter le lecteur, ni distraire son attention de l'objet principal par la multiplicité des orthographes. Sauf pour le vieux Jean Lemaire, que j'ai cité deux fois, toutes mes strophes sont en orthographe moderne.

Une autre partie de ce travail est destinée aussi à rendre des services en dehors du livre même : c'est la *Bibliographie chronologique* des principaux recueils de vers contenant des strophes : elle commence avec les *Psaumes* de Marot, qui créent presque de toutes pièces le système lyrique moderne, et va jusqu'à la fin de notre première école lyrique, qui meurt aux environs de 1660, à l'aurore du classicisme proprement dit. La plupart des volumes contenus dans cette *Bibliographie* sont cités au *Répertoire*, qu'elle complètera en fournissant les dates, quand celles du *Répertoire* ne paraîtront pas suffisantes. Que j'aie signalé dans cette partie des œuvres de peu de valeur, et qui eussent pu être remplacées par de meilleures, cela est infiniment probable : je n'ai pas pu tout voir, et je n'ai pas lu tout ce que j'ai vu ; s'il ne manque rien d'important, je pense que cela peut suffire. J'ai rectifié là un assez grand nombre de dates, qui sont fausses dans les dictionnaires ; mais naturellement je n'ai pas pu connaître toutes les éditions des livres rares, et d'autre part les éditions que j'ai eues entre les mains, et que j'ai prises pour originales, en l'absence d'indications contraires, ont pu quelquefois être précédées par d'autres, comme elles peuvent aussi n'avoir été que la remise en circulation d'une édition antérieure sous une date nouvelle et quelquefois un titre nouveau pour tromper l'acheteur. Il doit donc rester plus d'une erreur dans une quantité si considérable d'indications bibliographiques. Je n'ai pas besoin de dire que cette partie du travail doit beaucoup à M. Lachèvre, à qui elle est dédiée. J'ai pourtant lu ou feuilleté moi-même presque tous les volumes que je signale : le plus grand nombre se trouvent à la Bibliothèque de l'Arsenal, beaucoup plus riche que la Bibliothèque Nationale en poètes du XVIe et du XVIIe siècles.

Pour le XIXe siècle, on a le *Rapport* de Mendès, qui est suivi d'un *Dictionnaire alphabétique* des poètes du siècle entier. A vrai dire, ce dictionnaire laisse singulièrement à désirer, et l'on se demande quelle part Mendès a pu y prendre, en dehors de l'article qui le concerne (1). Par exemple, il n'était pas pos-

(1) Musset a cinq colonnes, Lamartine neuf, Mendès dix-neuf, presque autant que V. Hugo.

sible que Mendès ignorât Hippolyte Lucas : or Lucas est classé parmi les poètes qui ont débuté en 1891, à cause de la 5e édition d'un volume de vers qui remontait à 1834 ! Mais surtout quel manque d'équilibre ! Les années qui précèdent 1900 nous révèlent jusqu'à trente ou quarante poètes nouveaux par an, et dans la période romantique certaines années en font connaître à peine deux ou trois. Les secrétaires qui ont fait ce travail semblent n'avoir même pas consulté les *Souvenirs poétiques de l'Ecole Romantique* de Fournier ; car des cent poètes que cite Fournier, *plus du tiers* manque dans Mendès, notamment Edouard d'Anglemont, objet pourtant d'une étude spéciale d'Eug. Asse, et Beauchesne, l'historien de Louis XVII, et H. de Latouche, l'éditeur de Chénier, et les poètes ouvriers, Lebreton, Poncy, Magu, et les femmes-poètes, Mmes Lesguillon, Menessier-Nodier, Waldor, etc. Or il eût fallu doubler au moins le chiffre de Fournier ; dans Fournier comme dans Mendès, on ne trouve ni Belmontet, fort décrié sans doute, mais qu'on ne saurait éliminer, car il a joué son rôle, ni H. de La Morvonnais, que le centenaire de Maurice de Guérin vient de remettre un peu en lumière, ni Hortense de Céré-Barbé, que M. Alph. Séché a négligée aussi dans ses *Muses françaises,* ni Gabrielle Soumet, ni beaucoup d'autres. Cette insuffisance devait m'obliger à faire le même travail pour la période proprement romantique que pour la période classique. On le trouvera dans les *Annales Romantiques* de mai-juin 1911 (1).

Quelques lecteurs regretteront peut-être que notre bibliographie ne soit pas alphabétique. Qu'ils se rassurent : la table des noms propres est imprimée de telle sorte qu'ils y trouveront une bibliographie alphabétique toute faite ou à peu près. On aura donc les deux, ce qu'on n'aurait pas eu avec une autre méthode. De plus, la méthode chronologique m'a permis de joindre à chaque année quelques notes contenant, le cas échéant, l'indication des grandes œuvres en prose parues dans le même

(1) La plupart des volumes de cette époque se trouvent à la Bibliothèque Nationale, malgré de graves lacunes, notamment pour les poètes étrangers, par exemple les poètes de la Suisse romande, dont je n'ai pu dépouiller plusieurs qu'en Suisse.

temps, celle aussi de quelques œuvres en vers non lyriques, et celle des événements historiques qui ont pu avoir leur écho dans les œuvres des poètes, ou exercer une influence quelconque sur la production poétique : ce synchronisme intéressera sans doute quelques lecteurs. J'ajoute que cette bibliographie est faite à un point de vue littéraire, ce qui m'a permis d'en écarter les indications exclusivement bibliographiques, qui l'eussent grossie outre mesure.

La bibliographie des recueils de vers lyriques est proprement la seule bibliographie qui convienne au sujet, puisqu'il n'a pas encore été traité. Il était parfaitement inutile de dresser une liste des traités de versification, qui tous ont consacré quelques pages sommaires à la question des strophes. On trouvera cependant à la suite de cette préface la liste des principaux ouvrages que j'ai pu consulter utilement.

Si la critique et le public accueillent favorablement cette étude, ce sera le premier volume d'une série que l'auteur souhaite de pouvoir consacrer à l'histoire complète de la versification française depuis la Renaissance. Un second volume, concernant la *Quantité syllabique,* est assez avancé ; mais quand je pense au temps que le premier m'a coûté, je me demande si, avec d'autres occupations, il me sera possible de mener à bien une telle entreprise (1).

(1) Je ne terminerai pas sans remercier l'Imprimerie Bussière, des soins attentifs qu'elle a donnés à la composition d'un livre dont certaines parties étaient fort difficiles : elle s'en est tirée plus qu'honorablement. Malheureusement, les « lois de la typographie » s'opposent, paraît-il, à ce que les grands vers soient au milieu des lignes ; et comme les vers très courts y sont toujours, il arrive que dans les strophes hétérométriques, les vers très courts ne sont jamais au milieu des autres. Si quelques lecteurs trouvent cette disposition choquante et désagréable, qu'ils soient bien assurés que je l'ai trouvée telle avant eux ; qu'ils s'en prennent aux « lois » sacro-saintes, car ces choses-là se font « mécaniquement et mathématiquement », et c'est en vain que j'ai lutté : j'étais trop loin ! Il y a encore d'autres perfectionnements typographiques que je n'ai pu donner.

LISTE DES PRINCIPAUX OUVRAGES CITÉS

La véritable bibliographie de ce livre est constituée par les milliers de recueils qui ont été dépouillés pour l'établir (500 poètes de Marot à Boileau seulement). Leur énumération eût été inutile : on les trouvera tous à la *Table alphabétique*, sans parler de la *Bibliographie chronologique*. Outre les poètes qui ont fait des strophes depuis la Renaissance, on a dépouillé aussi, pour avoir des termes de comparaison, une grande partie du moyen-âge, notamment la plupart des poètes qui ont été édités récemment et quelques autres (voir à la table Adam de la Hale, Alexis, Beaumanoir, Bertrand de Born, Bozon, Charles d'Orléans, Chartier, Chastelain, Christine de Pisan, Coucy, Froissart, Gace Brulé, Arnoul Greban, Hélinant, Ol. de La Marche, Lescurel, Martial d'Auvergne, Meschinot, Molinet, les Mystères, Rutebeuf, Thibaut IV, Thomas d'Aquin, etc.), les recueils de Tarbé, Bartsch, Brakelmann, Ernest Caupain, Scheler (voir Audefroi le Bâtard, Bernard de Ventadour, Blondel de Nesle, Conon de Béthune, Gautier d'Epinal, Hues d'Oisy, Jean de Brienne, Cte de La Marche, Morisses de Créon, etc.), enfin le *Recueil de poésies françaises du XVe et du XVIe siècles*, de Montaiglon, les *Chansons du XVe siècle*, de G. Paris, et divers recueils de chansons du *XVI*^e^ siècle. On a pensé pouvoir aussi faire des comparaisons utiles avec bon nombre de poètes étrangers, qui ont été également dépouillés (voir à la table Arioste, Boccace, Brome, Browning, Carducci, Chaucer, Coleridge, Donne, Dryden, Gay, Gœthe, Gray, Keats, Longfellow, Milton, Moore, Parini, Pétrarque, Rossetti, Schiller, Shelley, Spenser, Surrey, Swinburne, Tennyson, Wordsworth, Wyat, Young, etc, et le recueil d'Ancona et Comparetti, *Antiche rime volgari*, Bologne, 1875).

Quant aux auteurs proprement dits qui ont plus ou moins parlé de la strophe, ils ne sont pas fort nombreux, et la plupart n'en ont pas dit grand'chose. On a cité particulièrement les suivants :

BANVILLE, *Petit traité de poésie française.*

BECQ DE FOUQUIÈRES, *Traité général de versification française.*

BENOT, *Prosodia castellana*, tome III.

BOISSIÈRE (Claude de), *Art poétique*, 1555, réimp. plus. fois à la suite de celui de Sibilet.

CHATELAIN (H.), *Recherches sur le vers français au XVe siècle*, thèse.

COLLETET (G.), *Le Parnasse français ou l'Ecole des Muses,* 1664 (1).

DELAUDUN D'AIGALIERS (P.), *Art poétique français,* 1598.

FABRI, *Le grand et vrai Art de pleine rhétorique,* 1521 (éd. Héron).

FAGUET, cours de la Sorbonne (*Rev. des cours et conférences,* depuis l'origine).

GRAMONT (F. de), *Les Vers français et leur prosodie.*

JEANROY, *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen âge.*

KASTNER, *History of french Versification.*

KAUFMANN (Friedrich), *Deutsche Metrik,* Marburg, 1897.

LA HARPE, *Cours de littérature* (éd. de 1822).

LANCELOT, *Principes de versification française* (à la suite de la *Méthode latine* de Port-Royal, 2e éd., 1650, et édd. sqq., pendant plus d'un siècle).

LANGLOIS, *Recueil d'Arts de seconde rhétorique.*

LAUMONIER, *Ronsard poète lyrique,* thèse.

MARMONTEL, *Poétique française,* 1763.

id. *Eléments de littérature,* (éd. Didot, en trois vol.).

MAUS, *Peire Cardenal's Strophenbau,* Leipzig.

MÉNAGE, *Observations sur Malherbe,* 1666 (Malherbe, éd. de 1727, 3 vol.).

MOURGUES, *Traité de la poésie française,* 1684 (nombr. édd., au moins jusqu'en 1754).

PELETIER, *Art poétique,* 1555.

QUICHERAT, *Traité de versification française,* 2e éd., 1850.

RICHELET, *La Versification française,* 1671 (reproduite avec quelques suppressions dans les nombreuses éditions du *Dictionnaire des rimes,* jusqu'en 1751, et même 1810).

SIBILET, *Art poétique françois,* 1549 (éd. Gohin, 1910).

Voir encore à la table Bonhours, Buffier, Châlons, Douen, Joannet (abbé Cl.), Renouvier, Saint-Marc, Vianey, etc.

(1) Les premières éditions, depuis 1652, s'appelaient simplement l'*Ecole des Muses.* Ne pas confondre cet ouvrage avec l'*Art poétique,* du même Colletet, recueil factice publié en 1658, et contenant divers traités sur le *Sonnet,* sur l'*Epigramme,* sur la *Poésie morale,* etc. Ces ouvrages sont l'un et l'autre de Guillaume Colletet, quoique Brunet ait tenu à attribuer le premier à François.

LES STROPHES

INTRODUCTION

LA GENÈSE ET L'HISTOIRE GÉNÉRALE DES STROPHES

I. — *Avant Marot.*

Presque toutes les formes de la poésie lyrique moderne, du moins toutes les dispositions possibles de rimes, sinon de mesures, ont été déjà réalisées par le Moyen âge, soit dans la poésie populaire, soit dans la poésie *courtoise* ou savante. Et d'abord les plus anciennes poésies françaises, antérieures même aux épopées, sont, comme en Grèce, des poésies lyriques chantées. Aussi sont-elles écrites en couplets qui se répètent. Si la cantilène de Sainte-Eulalie est en stances de deux vers, d'autres, peu postérieures, sont déjà en couplets de quatre, cinq et six vers, qui assonent, comme assoneront les vers de la *laisse* dans l'épopée, avec ou sans refrains. Plus tard, quand la rime eut succédé à l'assonance, on eut des couplets monorimes, puis des couplets sur deux rimes, et particulièrement les strophes dites *couées*, c'est-à-dire *à queues*, de la forme *aabaab*, prototypes du sixain classique à troisième et sixième vers plus courts. La différence principale entre ces couplets et les strophes modernes, c'est qu'on n'y voit jamais l'alexandrin ; dans la strophe *couée* particulièrement, les vers sont toujours très courts (1).

(1) Voir A. Jeanroy, *Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age.* Que d'ailleurs ces formes de la poésie populaire aient leurs prototypes dans la poésie populaire latine, cela est assez probable, tout comme le français n'est que du latin populaire de plus en plus altéré : rien ne se crée de rien. Mais outre que ces questions d'origine sont fort obscures, elles ne sont peut-être pas d'un intérêt considérable, au moins pour le sujet particulier de ce livre, pour la raison que voici : quand les prototypes latins eussent été autres qu'ils ne furent,

Les couplets de plus de six vers se rencontrent d'abord dans la poésie courtoise, issue plus ou moins de la poésie provençale. Dans les chansons de Gace Brulé, par exemple (1), et aussi bien dans celles de Thibaut de Champagne (2), ou du Châtelain de Coucy (3), et de leurs contemporains, les couplets commencent presque toujours par un quatrain à rimes croisées, base essentielle du lyrisme français, de préférence au quatrain à rimes embrassées, si fréquent chez les troubadours. A la suite de ce quatrain croisé, qui sert de base au couplet, viennent d'autres vers, en nombre variable, répétant les mêmes rimes ; souvent aussi une troisième rime s'y ajoute, ou remplace l'une des deux premières. On obtient ainsi, dans des combinaisons de rimes et de mesures infiniment variées, des couplets de six, sept ou huit vers, voire de neuf et dix. Ces formes innombrables ne sont pas toujours proprement lyriques, tant s'en faut ; la musique était là pour compenser l'insuffisance de la forme. Toutefois, si beaucoup, si la plupart même de ces combinaisons de rimes et de mesures, dues simplement au pur hasard, étaient assurément sans avenir, ce même hasard avait fait réaliser bien souvent, sans que leurs auteurs en eussent conscience, quelques formes supérieures, celles-là même que le lyrisme moderne devait adopter définitivement, en même temps que les strophes plus courtes, comme étant les formes nécessaires du lyrisme.

Dans ces conditions, il semble que, pour créer le lyrisme moderne il n'y avait dès lors qu'à choisir, toutes les formes ou à peu près étant réalisées déjà. Mais ce choix, personne ne sut le faire au Moyen âge. Les deux siècles de décadence, le XIVe et le XVe, qui séparent le vrai Moyen âge de la Renaissance, vinrent encore retarder et rendre plus difficile l'éclosion du lyrisme moderne. Les danses anciennes, les chansons courtoises, jusque-là libres et personnelles, furent remplacées par des formes fixes, où l'art consistait essentiellement à triompher de difficultés accumulées à plaisir. *Ballades, serventois* et *chants*

notre poésie syllabique n'en serait pas moins ce qu'elle est, par la force des choses, aussi bien dans la forme des strophes que dans celle du vers lui-même ; quelles que fussent les origines, l'aboutissement eût été le même.

(1) Publiées récemment par la Société des Anciens textes (éd. Huet, 1902).

(2) Voir les publications de Tarbé.

(3) Ed. Fath (Heidelberg).

royaux, lais, virelais et *villanelles, rondeaux, rondels* et *rondelets,* sans parler du *fatras simple* et *double, possible* et *impossible,* c'est à quoi se réduit à cette époque toute la poésie lyrique ou prétendue telle. Les ballades surtout ! Un Eustache Deschamps en compose plus de mille ! Un Villon même, si moderne parfois par le fond de sa poésie, ne fera guère que des ballades, ou des huitains, dans la forme précisément des couplets de ballades. Car la ballade ne se contente pas d'elle-même : elle fournit leurs formes aux poèmes de toute espèce de la poésie artiste. Nous ne connaissons aujourd'hui que deux formes de la ballade, mais il y en a vingt et plus, et le *serventois,* comme le *chant royal,* n'en sont que des variantes. Elle commence presque toujours par un quatrain à rimes croisées, comme la chanson courtoise, quelquefois par un sixain ; ensuite viennent des combinaisons fixes, qui, partant du quatrain, deviennent de plus en plus complexes ; il y a des couplets de ballades depuis huit vers, quelquefois sept, jusqu'à quinze et même dix-huit ; et à partir de neuf ou dix, ce sont presque toujours des décasyllabes (1). C'est avec ces couplets massifs, presque toujours isométriques, qu'on écrit des poèmes de toute dimension, récits, complaintes, satires, etc., pendant tout le XVe siècle et même un bon tiers du XVIe (2). Quant aux formes simples, on doit les chercher presque uniquement à cette époque dans la poésie populaire, qui seule les avait conservées à travers les siècles. Or ce sont les formes simples qui sont les vraies formes lyriques, parce qu'elles ne sont pas conventionnelles. Et c'est ce que les poètes ont fini par comprendre,

(1) Car la longueur des vers ne diminue pas quand leur nombre augmente, comme dans la poésie moderne ; au contraire, le principe général est que nombre des syllabes égale pour le moins celui des vers. Ainsi les vers de sept et huit syllabes ne sont admis en principe qu'avec les couplets de sept et huit vers, de neuf parfois, quand le refrain octosyllabe est féminin, car on lui compte alors neuf syllabes, et le couplet de neuf vers maintient la correspondance. Les couplets plus longs n'admettent généralement que le décasyllabe, l'alexandrin étant inusité dans cette poésie ; mais il y a encore des nuances : les couplets du *Chant royal* qui sont de onze vers, se terminent de préférence par un refrain à rime féminine (onze syllabes), tandis que ceux de la ballade ordinaire de dix vers ont un refrain masculin (dix syllabes).

(2) On en trouvera de nombreux exemples dans le *Recueil de poésies françaises du XVe et du XVIe siècles* publié par An. de Montaiglon dans la *Bibl. elzévirienne.* Nous en signalerons quelques-uns en leur lieu.

quand vint la Renaissance. C'est donc en définitive dans la poésie populaire qu'ils allèrent chercher les éléments du système strophique moderne, non sans les tâtonnements et les erreurs inévitables du début (1).

Ainsi la première besogne et le premier mérite des poètes de la Renaissance fut, non pas précisément d'inventer — il n'y avait rien à inventer, ou presque rien, — mais de dégager les vraies formes lyriques du fatras du Moyen âge expirant, notamment les strophes courtes, de quatre à six vers, isométriques ou non, et de s'affranchir une fois pour toutes de ces éternels couplets isométriques de ballades, en vers décasyllabes, qui ressemblaient à des strophes à peu près comme les éléphants ressemblent à des aigles.

La seconde besogne et le second mérite des poètes du XVIe siècle fut d'affranchir les formes simples elles-mêmes du vain cliquetis des rimes, dans lequel se complaisait le Moyen âge à son déclin. Pour le Moyen âge, la poésie lyrique est, avant tout, un jeu de rimes. On se contente bien de la rime double, ou *doublette*, comme on disait, dans les longs poèmes d'octosyllabes à rimes plates ; partout ailleurs il la faut quadruple, pour le moins, surtout dans les derniers siècles. Le quatrain lui-même n'échappe pas à ce fétichisme de la rime quadruple, non seulement le quatrain monorime en alexandrins, cher à Rutebeuf, mais aussi le quatrain sur deux rimes, qui est presque toujours enchaîné : *aaab, bbbc, cccd,* etc., ou bien *abab, bcbc, cdcd,* etc. Et quand les quatrains ne sont pas enchaînés par séries, on les groupe pour le moins deux à deux, sur trois rimes : *ababbcbc,* ce qui est exactement le huitain de ballade ; avec le refrain, c'est la ballade elle-même, dans sa forme la plus simple.

Le sixain du Moyen âge est exactement dans le même cas que le quatrain. D'abord il est construit non sur trois rimes, mais sur deux, dont une est quadruple : *aabaab.* Mais cela ne suffit pas. Ou bien les sixains sont enchaînés, tout comme les quatrains : *aabaab, bbcbbc, ccdccd,* etc., ce qui fait que chaque rime est sextuple, sauf la première et la dernière ; ou bien ils sont combinés deux à deux sur deux rimes, le second à l'in-

(1) Mais, bien entendu, la simplicité n'exclut pas l'*hétérométrie*, c'est-à-dire le mélange des vers de longueur différente, pourvu que ce mélange lui-même soit simple et corresponde à celui des rimes.

verse du premier : *aabaab bbabba,* douzain cher encore à Rutebeuf, et qui, par sa disposition symétrique, était aussi fatalement un couplet de ballade (1).

La réforme consista ici à faire de chaque strophe un tout, en lui donnant ses rimes propres, qui ne seront plus répétées, ce qui excluait le refrain, et en construisant le sixain sur trois rimes : *aabccb.* Plus de rimes quadruples. Il n'y aura même désormais de rimes triples que par nécessité, dans les strophes impaires, et encore *à la condition que les trois rimes ne soient pas consécutives* (2). La rime est ainsi réduite à son rôle normal, indispensable, mais dont elle ne doit pas sortir. C'est ce qu'on peut appeler mettre la rime à la raison.

Cette double besogne une fois accomplie, il ne restait plus, pour achever l'œuvre, qu'à hausser le quatrain et le sixain jusqu'au lyrisme le plus élevé, en y introduisant l'alexandrin, que le quatrain monorime avait seul connu jusque-là, et ce fut le troisième mérite des poètes de la Renaissance.

Et sans doute il faudra encore près de trois siècles avant qu'il naisse des poètes lyriques véritablement supérieurs, et capables de faire rendre à l'instrument tous les sons qu'il contenait en puissance ; mais dès cette époque l'instrument était prêt.

Quel fut le premier ou le principal artisan de cette rénovation, qui était presque une création ? Disons-le tout de suite : contrairement à l'opinion de Sainte-Beuve, devenue l'opinion générale, et soutenue encore par tous les critiques, notamment par M. Laumonier, malgré des restrictions très appréciables, à qui je rends pleine justice, cet artisan principal ne fut pas Ronsard. Et je ne veux pas dire par là que Ronsard ait eu seulement des précurseurs, de ces gens qui tâtonnent et frayent le chemin aux véritables inventeurs. Non : quand vint Ronsard, l'essentiel était fait, et Ronsard n'eut qu'à le perfectionner dans la mesure de ses moyens, qui ne furent pas si étendus

(1) La superstition de l'enchaînement des rimes était telle qu'on le pratiquait même au théâtre, dans le simple dialogue en octosyllabes à rimes plates, où le dernier vers d'une réplique rimait régulièrement avec le premier de la réplique suivante : Voir les *Mystères* ou *la Farce de Patelin,* ou *Gringore,* et tous les autres. C'est exactement le contraire que feront généralement les classiques.

(2) Il n'y eut d'exception que pour certains huitains symétriques, *aaab cccb,* d'origine ancienne, et qui d'ailleurs furent peu employés.

qu'on le croit volontiers depuis Sainte-Beuve. Ronsard reste toujours assurément le représentant principal du lyrisme au XVIe siècle, le *Prince de l'Ode,* comme disait Du Bellay, autant par la variété des rythmes que par le nombre des pièces, comme par la valeur intrinsèque et l'influence de l'œuvre lyrique. Mais *l'initiateur* véritable fut Marot, Clément Marot, auteur fameux et dédaigné de ballades et autres « épisseries », comme disait encore Du Bellay (1).

Et Marot lui-même eut des précurseurs en cette voie, à commencer par Jean Lemaire de Belges, un *Rhétoriqueur* cependant, mais un Rhétoriqueur d'espèce particulière, qui, sauf à ses débuts, laissa aux Molinet et autres Cretin les rimes *équivoquées* ou *batelées,* emprunta aux Italiens les rimes tiercées *(terza rima),* jusqu'alors inconnues en France, ou peu s'en faut, et s'ingénia à chercher les rythmes les plus simples parmi ceux qu'on employait de son temps (2). Lemaire fut un précurseur à la fois pour le fond et pour la forme, et la Pléiade s'en rendait bien compte. Il s'est servi, dans les formes du Moyen âge, il est vrai, du huitain à rimes triplées *(aaabaaab),* du sixain double *(aabaab bbabba),* et du septain double (3) : formes d'une simplicité au moins relative, auxquelles il faut joindre un neuvain sur trois rimes, qui est peut-être de son invention (4). Et puis il faut aussi savoir quelque gré à Jean Lemaire d'avoir inventé le nom même de l'*ode,* sinon la chose, du moins jusqu'à preuve du contraire. On sait avec quel orgueil Ronsard, dans les premières éditions de ses *Odes,* revendiquait la paternité et du nom et de la chose, non sans amertume, semble-t-il,

(1) « Puis me laisse toutes ces vieilles poésies françoises aux Jeux floraux de Toulouse et au puy de Rouen : comme rondeaux, ballades, virelais,... et autres telles épisseries... » (*Défense,* II, 4).

(2) Cretin lui-même, et aussi Collerye, avaient déjà commencé à simplifier les formes, car tout mouvement littéraire a dans le passé des racines extrêmement profondes.

(3) Ce septain double, *aabaaab ccbcccb,* donnera le septain classique, *aab cccb.*

(4) C'est *abaab bcbc,* d'où dérive *abaab cdcd,* sur quatre rimes. Voir ces formes dans l'édition Stecher (Louvain), t. III, pp. 90, 168 et 187. Voici un spécimen du huitain, en décasyllabes :

Mettez-vous y trestous, jeunes et vieux,
Priez de cœur et larmoyez des yeux
Pour la meilleur qu'on ait vu sous les cieux,

à l'égard de ceux qui la lui contestaient. Pour ce qui est de la chose, nous en reparlerons ; quant au nom, il est vrai qu'il est le premier qui l'ait mis en tète d'une pièce de vers lyriques, celle qui fut insérée dans le recueil de Peletier de 1547 ; mais c'est à cela que se borne son invention, car le nom est déjà dans Lemaire, avec le nom *saphique* tout à côté, dans une pièce en rimes tiercées (1).

Après Jean Lemaire, nous trouvons encore chez d'autres, comme Jean Marot, le même souci de rechercher des rythmes simples. Dans *La vray disant Avocate des Dames* (2), parmi des rondeaux et des couplets de décasyllabes de formes complexes, empruntées aux *Mystères*, on remarque avec surprise une prédominance tout à fait inattendue du sixain, sur deux rimes sans doute *(aabaab)*, mais du simple sixain, en vers de cinq, sept, et surtout huit syllabes, ce sixain isométrique de la *Mignonne* de Ronsard, qui sera, sur trois rimes, la forme essentielle et capitale du lyrisme au XVIe siècle, et que certains poètes même emploieront presque aussi souvent que toutes les autres formes réunies.

Depuis qu'Hélène engendra Constantin.
Si or la prend le puissant dieu des dieux,
Vous nous verrez advenir des maux tieux *(tels)*,
Que de clair sang courront aval les rieux *(ruisseaux)*,
Par ce meschef soudain et répentin.

(1) La récite-on d'invention *sapphique*
Maint noble dit, cantilènes et *odes*.

(*Œuvres*, t. III, p. 92).

Etant donné que *La Pléiade* se rattachait volontiers à Jean Lemaire par-dessus Marot, je ne dirai pas en haine, mais en mépris de Marot, Ronsard devait avoir lu et relu les poèmes de Jean Lemaire, — à peine quelques milliers de vers. Cela n'est pas douteux, quand même nous n'aurions pas l'affirmation de Cl. Binet, biographe suspect. On est donc surpris de le voir émettre une prétention dont la fausseté ne pouvait pas échapper à tout le monde. Peut-être était-il sincère ; mais comment ne s'est-il trouvé aucun Sibilet, aucun Barthélemy Aneau, pour divulguer le mensonge ou l'erreur. Cela est d'autant plus surprenant, qu'Aneau lui-même avait employé le mot, associé au mot *pindarique*, dans un ouvrage de 1541 (V. Chamard, *Revue d'hist. litt.*, 1899). D'ailleurs le mot *oda* n'était-il pas d'usage courant pour intituler les œuvres des poètes latins de cette époque ? Quand Ronsard serait le premier à avoir francisé *oda*, il faut avouer que le mérite serait mince.

(2) Voir le recueil de Montaiglon, X, 225.

II. — *Marot.*

Ainsi, au milieu même des pires excès des *Grands Rhétoriqueurs* et de leurs disciples immédiats, le goût des formes simples se répand peu à peu. On ne sera donc pas surpris de le trouver aussi, plus marqué encore, dans les *Chansons* de Marot, malgré son goût pour la rime *équivoque*. Mais c'est surtout dans l'œuvre de ses dernières années (1534-1543), c'est dans ses *Psaumes*, au nombre de cinquante, qu'il crée véritablement le lyrisme nouveau.

Ce ne fut pas sans tâtonner un peu d'abord, car rien ne se fait d'un seul coup. Les premiers psaumes contiennent encore quelques formes qui sont du pur Moyen âge, le quintil du psaume 13, le quatrain enchaîné du psaume 22, le septain du psaume 10, auquel on peut joindre celui du psaume 11, invention malheureuse. Je ne parle pas des quatrains et sixains isométriques à rimes suivies : on les retrouve encore dans les derniers psaumes, et aussi bien dans Ronsard, en abondance ; c'est l'erreur du siècle entier. Mais dès ces premiers psaumes on voit paraître déjà les formes définitives du lyrisme classique, notamment le quintil *abaab*, des psaumes 4 et 15, si supérieur à tous les autres et probablement inusité au temps de Marot :

Jusques à quand, gens inhumaines,
Ma gloire abattre tâcherez ?
Jusques à quand emprises vaines,
Sans fruit, et d'abusion pleines,
Aimerez-vous et chercherez ?

Sachez, puisqu'il le convient dire,
Que Dieu pour son roi gracieux
Entre tous m'a voulu élire ;
Et si à lui crie et soupire,
Il m'entendra de ses hauts cieux (1).

Même quand il emploie le quintil *abbaa*, si médiocrement lyrique, il en corrige l'insuffisance et le rend presque bon, sauf la discordance du fond et de la forme, en réduisant le dernier vers à quatre syllabes, ce qui le transforme en un quatrain embrassé, suivi d'un écho :

(1) Cf., dans V. Hugo, *La Fiancée du Timbalier* ou la *Sultane favorite*.

Jamais le fol et téméraire
N'ose apparoir devant tes yeux,
Car toujours te sont odieux
Ceux qui prennent plaisir à faire
Mauvaise affaire.

Ta fureur perd et extermine
Finalement tous les menteurs ;
Quant aux meurtriers et décepteurs,
Celui qui terre et ciel domine
Les abomine (1).

Mais c'est surtout à partir du psaume 24 (2) que Marot prend une pleine conscience de sa réforme, et supprime définitivement les formes surannées des Rhétoriqueurs, pour les remplacer par d'autres, *dont il n'y a pas une de mauvaise*, élimination faite, si l'on veut, des rimes suivies. C'est un éloge qu'on ne pourra pas adresser à Ronsard, car parmi la multitude des essais qu'il a faits, les mauvais sont plus nombreux que les bons. Et l'on peut regretter vivement que Marot n'ait pas achevé son *Psautier* : il nous eût donné une œuvre aussi variée que celle de Ronsard, et probablement très supérieure pour le *choix* des formes. Voyons donc ce qu'il a su mettre dans la courte étendue de trente psaumes.

D'abord il a compris la haute valeur du quatrain croisé, abandonné depuis longtemps à la poésie populaire, et tellement dédaigné des Rhétoriqueurs, que si, par hasard, on en trouve la mention dans un *Art de rhétorique* du commencement du siècle, on ne peut retenir un mouvement de surprise. Sans doute il a méconnu la valeur lyrique de l'alexandrin, et l'on peut s'en étonner, puisqu'il avait employé ce vers dans quelques épigrammes ou épitaphes. Il a pourtant une excuse : c'est que ses psaumes étaient destinés à être chantés, comme le seront

(1) *Ps.* 5 ; cf. le ps. 14, à base de décasyllabes. Marot n'a certainement pas traduit *tous* ses psaumes dans l'ordre numérique, car le psaume 6 remonte à 1533, et les psaumes 18 et 23 n'ont paru qu'en 1542 ; mais il a sûrement commencé par les quinze premiers (qui se suivent sans interruption) avec le dessein d'aller jusqu'au bout, et tous ceux-là, ainsi que 19 et 22, appartiennent à l'édition incomplète de 1539. Il est probable qu'il n'a traduit les autres qu'ensuite, même ceux qui ont paru en 1539.

(2) Le vingtième de ceux qu'il a traduits.

aussi les odes de Ronsard ; son lyrisme n'était pas un lyrisme purement littéraire comme le nôtre. Or l'alexandrin se prête évidemment moins bien que les vers courts à la musique et au chant, et surtout au chant populaire, à qui étaient destinés les psaumes : c'est au moins une circonstance très atténuante. A défaut de l'alexandrin, il a fait du moins des quatrains de décasyllabes, et il y a joint des quatrains en vers de huit, de sept et de six (1). Pour nous cela n'a l'air de rien : des quatrains ! mais à cette époque, c'était une restauration véritable, sinon une création. Et il perfectionna le quatrain populaire, car en même temps qu'il croisait les rimes, il les alternait généralement, *masculines* et *féminines*, ce qu'il n'avait pas fait dans ses autres œuvres (2). Même quand il emploie les rimes suivies, il lui arrive d'en corriger l'insuffisance par le procédé que nous venons de signaler dans un quintil, et qu'il emprunte à la poésie populaire ; le dernier vers, réduit à quatre syllabes, n'est plus qu'un écho de l'avant-dernier :

Qui s'étudie à user de fallace
En ma maison point ne trouvera place ;
De moi n'aura mensonger ni baveur
Bien ni faveur.

Ains du pays chasserai de bonne heure
Tous les méchants, tant qu'un seul n'y demeure,
Pour du Seigneur nettoyer la cité
D'iniquité (3).

(1) *Pss.* 25, 51, 107, 110, 118, 128, 130.

(2) Ceci était dû en partie à la nécessité d'avoir des strophes identiques, pour la mélodie. Si les rimes étaient de même sexe dans la première strophe, elles restaient telles jusqu'au bout (on avait déjà vu cela dans le 3e psaume pénit. de Gringore, paru en 1525) ; si elles étaient alternées, *ce qui était l'ordinaire*, elles l'étaient de même jusqu'au bout, et dans le même ordre. Toutefois il se pouvait que la mélodie fût faite pour deux strophes, quand c'étaient des quatrains ; en ce cas, Marot ne s'astreignait à les faire identiques que deux à deux, et les strophes paires pouvaient être d'une autre espèce que les impaires. C'est ainsi que la *Pléiade* elle-même l'entendra pendant longtemps ; si bien que l'alternance rigoureuse des rimes fut pratiquée en fait dans les rimes plates, avant de l'être dans les strophes. L'alternance des rimes dans la poésie chantée n'était d'ailleurs pas chose nouvelle, puisque les exigences de la mélodie y conduisaient naturellement. Voir sur ce point Langlois, *Recueil d'Arts de seconde rhétorique*, pp. LXXVII sqq.

(3) *Ps.* 101. Ce rythme pourrait bien dériver du quatrain des rhétoriqueurs.

On verra plus loin le parti que Ronsard a su tirer de ce procédé.

En même temps, Marot inaugure, dans les psaumes 72 et 91, le quatrain croisé à la fois de rimes et de mesures, dont les classiques et les modernes sauront tirer un si merveilleux parti :

Tes jugements, Dieu véritable,
    Baille au Roi pour régner,
Veuille ta justice équitable
    Au fils du Roi donner.

Il tiendra ton peuple en justice,
    Chassant iniquité.
A tes pauvres sera propice,
    Leur gardant équité.

Les peuples verront aux montagnes
    La paix croître et mourir,
Et par côteaux et par campagnes
    La justice fleurir.

Les successeurs de Marot trouveront évidemment, surtout avec l'alexandrin, des combinaisons supérieures à celle que Marot a réalisée, je n'ose dire inventée ; mais celle même de Marot, Ronsard l'a utilisée dans son ode *A la forêt de Gastine*, plusieurs fois imitée par Banville ; et toutes les autres dérivent de celle de Marot. Je tiens à bien préciser dès à présent mon opinion sur ce point, car elle a une portée générale. De la forme de Marot (association des vers de 8 et 6) dérivent directement, au XVI[e] siècle, les associations des vers de 10 et 6, puis de 12 et 6, et d'autre part de 8 et 4 ; puis, par extension, au XVII[e], de 12 et 8, au XIX[e], de 12 et 4 ou de 12 et 3. Il y a encore beaucoup d'autres associations de mesures, qu'il est inutile d'énumérer ici, et qui ont été réalisées surtout au XIX[e] siècle. Il va sans dire que la réalisation de ces formes secondaires, après les principales, était à la portée de tout le monde, et je ne sau-

que Marot lui-même avait employé antérieurement, dans les *Chants divers*, et encore au ps. 22 ; mais la caractéristique de ce quatrain était la rime quadruple : *aaab*, *bbbc*, etc. ; aussi est-il complètement transformé dans ce psaume où le quatrième vers sert d'écho au troisième, au lieu d'amorcer la strophe suivante. Et surtout il n'y a plus d'enjambement.

rais y voir qu'un mérite fort mince ; je ne saurais surtout me servir à propos d'elles du mot « invention ». Mais même pour les autres, y a-t-il lieu de le faire ? Sans doute il y a un certain intérêt à savoir que ceux qui ont *réalisé* les premiers les associations principales et essentielles, 12 et 6, 12 et 8, 8 et 4, s'appellent Ronsard, Desportes ou Robert Garnier ; mais cela même est d'un intérêt en somme assez secondaire, d'abord parce qu'il est assez rare qu'on soit absolument certain d'avoir trouvé le premier exemple d'une forme de strophe, d'autre part et surtout parce qu'à défaut de ces poètes, d'autres auraient aussi bien réalisé ces formes, qui s'imposaient, après celle de Marot, dont elles ne sont que des variantes. D'invention proprement dite, j'estime qu'il n'y en a pas beaucoup non plus dans ces combinaisons. Sans doute le mérite de ceux qui réalisent les premiers des variantes aussi importantes n'est pas absolument négligeable, surtout quand il s'est passé longtemps sans que personne songeât à les réaliser, mais ce mérite reste toujours inférieur à celui de l'initiateur, qui, dans le cas particulier, est Marot : c'est là le point essentiel que je tiens à bien mettre en relief, une fois pour toutes.

J'ai dit tout à l'heure un mot du quintil. A la forme essentielle *abaab*, il faut joindre ici la forme *aabab*, du psaume 143, qui est la meilleure après l'autre.

O Seigneur Dieu, mon espérance,
Donne-moi pleine délivrance
De mes poursuivants ennemis,
Puisque chez toi pour assurance
Je me suis à refuge mis.

Enseigne-moi comme il faut faire
Pour bien ta volonté parfaire,
Car tu es mon vrai Dieu entier ;
Fais que ton esprit débonnaire
Me guide et mène au droit sentier.

Mais c'est le sixain classique surtout qui fleurit dans les trente derniers *Psaumes* ; non plus le sixain médiéval sur deux rimes, *aabaab*, mais *uniquement* le sixain définitif sur trois rimes, qu'on pourrait presque considérer comme une création de Marot, tellement il est rare avant lui.

Ce sont d'abord les sixains isométriques : celui de décasyllabes

naturellement, selon le goût du temps, celui d'octosyllabes, que Ronsard emploiera cinquante fois — *Mignonne, allons voir si la rose* —, et même celui d'hexasyllabes ; il ne restera plus à réaliser à Ronsard que les sixains en vers de douze ou sept, ce qui, on l'avouera, ne présentait pas de grandes difficultés (1).

Ensuite Marot a fait pour le sixain ce qu'il avait fait pour le quatrain ; il a croisé les mesures en même temps que les rimes, et ressuscité, en la perfectionnant, la vieille strophe *couée* du Moyen âge populaire, la forme peut-être la plus parfaitement lyrique que l'on puisse trouver dans toutes les littératures, celle qui se compose de deux tercets symétriques, dont le troisième vers est plus court que les deux autres. Il donna ainsi d'abord, dans le psaume 36, le sixain d'octosyllabes à clausules de six, que je désignerai commodément par la formule 8.8.6 : le Moyen âge pouvait en fournir des exemples, au moins sur deux rimes. Après quoi il élargit le sixain en remplaçant l'octosyllabe par le décasyllabe, suivant la formule 10.10.6, et ceci était probablement nouveau :

Bouche elles ont, sans parler ni mouvoir ;
Elles ont yeux, et ne sauraient rien voir ;
C'est une chose morte.
Oreilles ont, et ne sauraient ouïr ;
Elles ont nez, et ne sauraient jouir
L'odeur douce ni forte (2).

On voit quelle ampleur prend déjà ce sixain. Ronsard ne fera que le perfectionner en y mettant l'alexandrin, négligé par Marot. Plus tard, au sixain 12.12.6, dû à Ronsard, se joindra le sixain 12.12.8, si cher à V. Hugo, et dont la réalisation ne semble pas remonter au-delà de Godeau. Quant au sixain 8.8.4, il était connu depuis longtemps sur deux rimes, en atten-

(1) Voir les *Pss.* 103 et 113, et le *Cantique de Siméon*. Cf. les *Pss.* 3, 6 et 19, le dernier en rimes masculines, procédé qu'imitera encore Ronsard, là ou ailleurs.

(2) *Pss.* 114-115, en strophes féminines, comme le psaume 36. A ce propos' je dois dire que je ne saurais non plus considérer comme une « invention » le fait de remplacer une strophe féminine par une strophe masculine, ou inversement : cela était évidemment à la portée de tout le monde. Et si entre deux strophes de même type, l'une masculine, l'autre féminine, il y a une différence réelle, cette différence était sans importance à cette époque, et notamment pour Ronsard ; cela résulte de ses propres aveux, aussi bien que de sa pratique.

dant que Robert Garnier le construisît sur trois. Ce sont là les trois sixains symétriques essentiels ,mais il y en a une infinité d'autres ; or tous, quels qu'ils soient, tous ont pour origine et pour point de départ les deux combinaisons retrouvées ou inventées par Marot.

C'est encore au Moyen âge que Marot emprunta le sixain fameux dont chaque tercet enferme un vers de trois syllabes entre deux de sept, 7.3.7 (1) ; c'est le rythme bien connu de l'*Avril* de Belleau, et de *Sarah la Baigneuse*, peu convenable d'ailleurs à un psaume :

> Or tout ce que je désire,
> Très cher Sire,
> Tu le vois clair et ouvert :
> Le soupir de ma pensée
> Transpercée
> Ne t'est caché ne couvert (2).

Je ne sais si ce rythme méritait bien la fortune extraordinaire qu'il a faite (car son succès dure encore), et je pense qu'on en a fort abusé, tant au xvie siècle que de nos jours ; toujours est-il qu'il était fort négligé au temps de Marot, quoique les rhétoriqueurs en eussent fait le rythme du lay, et qu'il y eut un certain mérite à le restaurer (3).

(1) C'est surtout avec des formes comme celle-ci qu'apparaîtra clairement, j'espère, l'avantage des formules employées dans ce livre. Qu'on se rappelle un instant les définitions si compliquées, et en même temps si peu logiques, que l'on trouve partout d'une forme qui esten réalité si claire et si simple, quand on considère seulement l'hémistrophe, 7.3.7.

(2) *Ps.* 38. Dans son édition de Ronsard, qu'il publia en même temps que son *Seizième siècle*, et qui est encore en librairie,Sainte-Beuve attribuait ce rythme à son poète. Il attribuait d'ailleurs à Ronsard la paternité de plusieurs formes qui ne sont pas davantage de Marot, mais qui sont dans Marot. A-t-il donc écrit son livre sur le *Seizième siècle* avant d'avoir lu Marot ? Pour ce qui est du sixain 7.3.7, il s'est rétracté depuis, averti par d'autres, mais on n'a rien corrigé dans son édition de Ronsard. Et sur la foi de Sainte-Beuve, on continue à prendre Ronsard pour un inventeur incomparable.

(3) On voit s'il est douteux qu'un tel rythme convint à des psaumes, et l'appropriation de la forme au fond est assurément fort contestable chez Marot : nous venons de le voir, p. 9. Elle le sera aussi chez Ronsard, comme l'a montré M. Laumonier. Mais il s'agit ici uniquement de la forme, et à ce point de vue le mérite de Marot reste entier. N'oublions pas d'ailleurs que ces psaumes étaient destinés au chant populaire.

Je ne citerai que pour mémoire le sixain 8.4.4, du ps. 138, combinaison d'ordre secondaire, mais amusante et ingénieuse, qui se retrouve dans une chanson de Musset, et d'où dérive directement celle de *Barberine*, du même Musset :

Beau chevalier, qui partez pour la guerre,
Qu'allez-vous faire
Si loin d'ici ?

De même le sixain du psaume 43, d'une forme moins heureuse avec sa rime finale double, mais qu'on peut prendre pour un quintil régulier d'octosyllabes, *abaab*, accompagné d'un sixième vers plus court, faisant l'écho du cinquième.

Reste le sixain du psaume 37 ; mais celui-là, fort peu de gens se sont avisés que c'étaient tout simplement les rimes tiercées de Jean Lemaire, dont les tercets étaient accouplés en vue de la mélodie. A la vérité, ce rythme, avec ses strophes enchaînées, appartient au plus pur Moyen âge, et nullement au système nouveau de strophes indépendantes, instauré par Marot ; aussi est-il d'un lyrisme fort contestable ; mais la Pléiade l'accepta, au moins en partie, et il eut la chance, au XIXe siècle, d'être adopté par deux grands poètes, Gautier et Leconte de Lisle (en des poèmes qui, d'ailleurs, ne sont pas lyriques), ce qui fait qu'aujourd'hui encore les poètes l'appliquent à tout. On ne saurait donc le reprocher à Marot. Son emploi, ainsi que celui des sixains précédents, montre simplement quelle variété Marot a su réaliser dans un espace aussi court, sans jamais commettre les erreurs de choix qu'on relève en si grand nombre dans Ronsard.

Est-ce tout ? Pas encore. Si nous ne trouvons ici ni septains, ni huitains, ni neuvains, on reconnaîtra que ce ne sont pas là les strophes essentielles du lyrisme. Mieux encore : nous louerons Marot de son abstention en ce qui concerne le huitain. Il eût pu être tenté d'introduire dans ses *Psaumes* le huitain balladique à rime quadruple, qui lui était si familier : Ronsard le mettra bien dans ses *Odes* ! Mais Marot, outre qu'il ne veut plus de la rime quadruple, a fort bien compris que ce huitain n'était pas lyrique du tout. Il eût pu tout au moins faire des huitains en joignant deux quatrains : Ronsard est plein de ces huitains-là. Mais Marot a compris sans doute aussi que deux quatrains juxtaposés font toujours deux quatrains,

étant donné que la césure serait toujours après le quatrième vers, ne fût-ce que pour la mélodie. Aussi les quatrains sont-ils toujours séparés chez lui. Et quand deux quatrains successifs diffèrent, il les alterne simplement, sans les joindre. Il a donc encore montré sur la question du huitain un sens des formes lyriques bien plus sûr que n'a fait Ronsard.

Il ne reste plus que le dizain, la troisième forme essentielle du lyrisme français, faite de la réunion des deux autres, quatrain et sixain. Eh bien ! il y a des dizains dans les *Psaumes* de Marot, comme dans Ronsard, non pas des dizains balladiques (il y en a deux dans Ronsard !) mais *seulement* des dizains de la forme classique. Ils ne sont d'ailleurs pas de l'invention de Marot. On avait réalisé avant lui les formes qu'on trouve chez lui, où le sixain est en vers de cinq ou six syllabes, à la suite d'un quatrain de mesure plus longue. Cette hétérométrie n'est pas parfaite assurément ; elle montre que la soudure entre les éléments n'est pas encore achevée ; mais c'est le dizain. Ronsard, venu après Marot, fera comme lui d'abord, et mieux que lui, ensuite ; mais Ronsard aussi fera des essais, sans arriver à trouver la forme définitive, et surtout sans reconnaître la puissance lyrique du dizain. En somme, ici encore, Marot est l'initiateur. Qu'on en juge :

Il aime d'amour souveraine
Que droit règne et justice ait lieu ;
Quand tout est dit, la terre est pleine
De la grande bonté de Dieu.
    Dieu par sa parole
    Forma chacun pole
    Et ciel précieux ;
    Du vent de sa bouche
    Fit ce qui attouche
    Et orne les cieux.

Il a les grands eaux amassées
En la mer comme en un vaisseau,
Aux abîmes les a mussées
Comme un trésor en un monceau.
    Que la terre toute
    Ce grand Dieu redoute,
    Qui fit tout de rien ;
    Qu'il n'y ait personne
    Qui ne s'en étonne
    Au val terrien.

Le rythme est parfait, avec double césure, ainsi qu'il convenait pour la musique. Et en vérité Ronsard a-t-il fait beaucoup mieux que cela ? (1)

On voit que les *Psaumes* de Marot contiennent l'essentiel, tout l'essentiel de la lyrique moderne. Qu'y a-t-il de proprement inventé dans la trentaine de combinaisons rythmiques qu'on y trouve ? Pas grand chose assurément au sens rigoureux du mot invention, d'autant plus que Marot écrivit peut-être quelques-uns de ses psaumes pour les faire chanter sur des airs déjà connus. Ce qui est de Marot, c'est l'ensemble systématique, c'est le choix des formes, c'est le sens naissant et déjà presque parfait du lyrisme, l'affranchissement des formes lyriques, l'orientation vers des directions nouvelles qui seront définitives. Sans doute cette orientation nouvelle était fatale : on la voyait venir. Mais le chemin a été brusquement élargi, et l'on peut dire que toute la réforme lyrique du XVIe siècle est là, en puissance, et même en réalité. Ce n'est donc pas Ronsard qui l'a faite, puisque Marot l'avait faite avant lui.

Au surplus, je ne saurais mieux faire que de citer ici quelques pages toutes récentes, dont l'auteur me pardonnera, si j'en fais usage un peu à mon gré. J'y fais des coupures, mais je ne retranche que des détails d'importance secondaire.

« Deux grands principes nous semblent l'avoir guidé dans sa rythmique : celui de la liberté et par suite de la variété dans l'art, celui de la régularité, et par suite de l'unité dans l'art (2).

« Il s'agissait d'abord pour lui de briser les entraves d'une versification tyrannique, de rendre à la pensée et au sentiment leur liberté d'allure..., et en même temps d'éviter la monotonie en variant les sons à la rime dans le système strophique tout entier et dans chaque strophe prise à part... Il rejeta donc...:

« 1° Les rimes équivoquées, couronnées, annexées, fratrisées... et autres inventions puériles, qui sacrifiaient la pensée et le sentiment à un vain cliquetis de mots, de syllabes ou de lettres...

(1) C'est le *ps.* 33 ; cf., au *ps.* 79, un quatrain de décasyllabes, suivi d'un sixain d'hexasyllabes. C'est bien à tort que M. Laumonier veut décomposer ces dizains en strophes distinctes. Si les éléments n'en sont pas aussi bien soudés que dans le dizain isométrique de Malherbe, ils sont déjà inséparables, comme ils l'étaient déjà dans les exemples antérieurs à Marot.

(2) Ces deux principes ne sont pas « contradictoires », même « en apparence » : c'est simplement ce qu'on appelle en esthétique l'*unité dans la variété*.

« 2° Les systèmes strophiques à forme fixe, c'est-à-dire ayant un nombre déterminé d'avance de strophes, également déterminées d'avance dans tous leurs éléments.

« 3° Non seulement les anciennes strophes monorimes, mais celles qui présentaient à ses yeux un trop petit nombre de rimes eu égard à leur longueur, les sixains qui n'étaient construits que sur deux rimes, les dizains qui n'étaient construits que sur deux ou trois rimes..., et aussi les systèmes dont les strophes étaient enchaînées par le 4e vers (1)... : l'unité que donne à l'ode entière cet enchaînement des strophes par une rime ne compensait pas à ses yeux la monotonie ou la raideur qui peut en résulter ; et surtout cet enchaînement ne laissait pas à la strophe assez d'indépendance rythmique...

« Par contre il préconisa... la plus grande liberté dans la structure de la strophe initiale, qui devait servir de patron aux autres. Elle pouvait être courte ou longue, en petits vers et en grands vers, isométrique ou hétérométrique, en rimes suivies, embrassées ou croisées (2). Même liberté quant au genre des rimes, qui pouvait être unique ou double, à la volonté du poète ; toutefois le souci de la variété, et par suite du plaisir de l'oreille, l'emporta ici : il préféra de beaucoup la strophe présentant les deux genres de rimes... »

Voilà pour le premier point, la variété. Voici pour le second, l'unité : c'est toujours le même critique qui parle.

« S'il était nécessaire de libérer le sentiment et la pensée, de leur donner de l'espace et de l'air, de les sortir des geôles où ils étouffaient et se mouraient, cela n'était pas suffisant. Il fallait que cette liberté ne dégénérât pas en licence et eût des limites raisonnables, pour éviter qu'à un mal n'en succédât un pire, l'anarchie à la tyrannie. Il fallait organiser...; il fallait trouver une règle qui sauvegardât et assurât l'unité strophique.

« Non seulement la strophe ne devait pas être trop longue ; non seulement les vers de la strophe ne devaient être ni trop courts ni trop longs (trois syllabes pleines lui parurent un minimum, et encore à la condition que les vers de trois, de quatre,

(1) *aab*, *bbc*, *ccd*, etc., *aaab*, *bbbc*, *cccd*, etc. Marot fit exception une fois pour les rimes tiercées, *aba*, *bcb*, *cdc*, mais il rejeta *abab*, *bcbc*, etc., tout aussi bien que le huitain balladique, et d'autres formes enchaînées qu'on trouve encore dans Ronsard.

(2) Ici c'était peut-être un peu trop de liberté : je parle des rimes *suivies*.

de cinq syllabes fussent accompagnés de vers plus longs) ; non seulement la strophe devait être nettement perçue par l'oreille ; mais encore et surtout, toutes les strophes d'un même système devaient être construites sur le patron de la strophe initiale... A l'unité strophique de son, très monotone et gênante, était substituée l'unité strophique de rythme, et cette unité de rythme était intégrale, car toutes les strophes d'un même système étaient exactement superposables (1). »

Qui donc parle si bien ? Et comment puis-je me plaindre qu'on ait méconnu le rôle de Marot ? Hélas ! Celui qui parle ainsi, c'est M. Laumonier, et naturellement c'est de Ronsard qu'il parle, et c'est la conclusion même de son livre au point de vue de la forme. Mais dans tout ce que j'ai cité, et je n'ai rien retranché d'essentiel, il n'y a pas un mot, je dis pas un, qui ne s'applique exactement et rigoureusement aux trente derniers *Psaumes* de Marot. Puis-je mieux prouver l'importance unique de ce mince recueil ? Certes on peut encore énumérer complaisamment les formes qui sont dans Ronsard et qui ne sont pas, identiquement, dans Marot. Qu'on en trouve plus de cent (2), j'y consens, l'œuvre lyrique de Ronsard étant fort considérable ; mais que ce soient des *inventions*, j'ai dit ce qu'il en fallait penser. Et la preuve, c'est qu'un critique qualifié, ayant étudié à fond les formes lyriques de Ronsard, et voulant résumer l'œuvre définitivement en quelques pages, le fait nécessairement en des termes qui caractérisent définitivement celle de Marot, et plus exactement encore que celle de Ronsard.

Pour conclure, j'oserai dire qu'on n'exagèrera jamais, qu'on ne peut pas exagérer le rôle de Marot au point de vue des formes lyriques. Si l'on admet qu'il y ait à l'époque de la Renaissance un poète qui, en cette matière, mérite véritablement le nom de créateur, ce poète, c'est Marot. Les révolutions sont rares en littérature, étant toujours préparées de longue main par des précurseurs nombreux ; mais les *Psaumes* de Marot sont une véritable révolution dans le lyrisme. Entre les derniers psaumes de Marot et l'œuvre des Rhétoriqueurs, il y a presque un abîme : entre ces mêmes psaumes et l'œuvre lyrique de

(1) Sauf que les strophes courtes pouvaient être superposables par groupes de deux, les strophes paires n'étant pas nécessairement identiques aux strophes impaires.

(1) En tenant compte des moindres différences de rimes.

Ronsard, il n'y a même pas un fossé. Encore une fois, je parle de la forme, dont je m'occupe uniquement (1).

Ainsi Marot, avant de mourir, a préparé à ses successeurs l'instrument définitif du lyrisme moderne. C'était un instrument fait de pièces anciennes, mais les pièces seulement étaient anciennes, l'agencement ne l'était pas : l'instrument était tout neuf, et il sert encore. D'autres sauront en tirer de plus beaux sons, mais ce sera toujours le même instrument ; ils ajouteront peut-être quelques cordes à la harpe, mais ce sera toujours la même harpe.

III. — *Entre Marot et Ronsard.*

Plus d'un lecteur s'étonnera sans doute que le mince recueil des *Psaumes* de Marot ait pu jouer un rôle si considérable. Est-ce donc une œuvre si importante ? Qui lit aujourd'hui les *Psaumes* de Marot ? On connaît de Marot quelques épîtres, quelques chansons, quelques épigrammes, et c'est tout, et c'est là-dessus seulement qu'on le juge. Mais ce n'est pas l'opi-

(1) M. Laumonier a d'ailleurs montré qu'au point de vue du fond, Ronsard, poète lyrique, malgré ses prétentions ambitieuses, n'avait guère fait que continuer Marot, non pas le Marot des *Psaumes*, mais celui des *Chansons*. Quant au Marot des *Psaumes*, même pour le fond, c'est encore, nous le verrons, le précurseur de toute notre école lyrique classique, qui, en dehors de la poésie érotique, n'a guère connu et pratiqué que la traduction ou la paraphrase des Psaumes et des Livres Saints, et cela depuis Desportes et Malherbe jusqu'à Corneille et Racine, jusqu'à Rousseau et Lefranc de Pompignan ; que l'on songe qu'un La Fontaine s'est cru en devoir de traduire au moins un psaume ou deux en vers lyriques, et que Piron lui-même a traduit les sept *Psaumes de la Pénitence* ! On trouvera dans O. Douen, *Cl. Marot et le Psautier huguenot* (I, 265), une liste de plus de deux cents poètes (et il en manque beaucoup), qui ont traduit ou paraphrasé des psaumes. Les traducteurs des *Psaumes de la Pénitence* notamment sont innombrables, et aussi ceux du ps. 136 (*Super flumina Babylonis*, ps. 137 chez les protestants), et il y a bien une trentaine de traductions complètes, sans compter celles qui n'ont pas été imprimées. J'ajoute que le XVIIe siècle met en strophes non seulement les *Psaumes* et les livres de la *Bible*, mais toute espèce de prières ou de formules pieuses : le *Pater* et l'*Ave*, le *Credo* et les *Litanies*, tout y passe, et en des formes de strophes bien inattendues : les notes fourniront sur ce point des renseignements curieux et bizarres.

nion d'aujourd'hui qu'il faut considérer : c'est celle des contemporains. Or, avant même que les *Psaumes* de Marot fussent imprimés, dès 1539, ils étaient déjà chantés à la cour, très occupée, comme on sait, des choses de religion, et très partagée entre catholiques et réformateurs ; quelques-uns de ces psaumes furent même imprimés à Strasbourg dès 1539. Les trente premiers parurent à Paris en 1541 (1542, nouveau style), le reste en 1543 ; de 1539 à 1550, on n'en a pas compté moins de vingt-sept éditions (1). Voilà des faits caractéristiques. Et comme ces *Psaumes* étaient chantés, *la mélodie contribuait autant que les paroles à la diffusion du nouveau système lyrique dans les œuvres profanes.* Les disciples les plus dociles des Rhétoriqueurs introduisent eux-mêmes dans leurs œuvres les rythmes nouveaux ou renouvelés, et beaucoup de poètes ne connaissent plus que ceux-là. C'est le succès immédiat et général (2). Et ainsi ce n'est pas seulement Marot que Ronsard aura pour modèle : ce sont tous les poètes qui écrivirent entre Marot et lui, notamment tous ceux qui faisaient cercle et gravitaient autour de Marguerite de Navarre.

Dès avant la publication des derniers *Psaumes* de Marot, en 1542, Corrozet publiait ses cent premières fables (3), et s'ingéniait à y mettre une extrême variété, mélangeant toutes les formes connues, anciennes ou nouvelles, avec quelques formes non encore employées. Pour soixante-dix fables qui ne sont pas écrites en rimes suivies, il a bien employé une soixantaine de formes différentes : c'est dire qu'il ne se répète presque jamais, et cela relève un peu leur platitude. Il emploie même les rimes

(1) O. Douen, *op. cit.*, I, 447 sqq., et II, 504 sqq., (bibliographie qui comporte plus de sept cents numéros). Les psaumes de Marot ont été pendant des siècles comme une seconde Bible pour les protestants. On les chanta en France, avec ceux de Bèze, jusqu'à la révocation de l'Edit de Nantes, ainsi que le prouvent les nombreux rajeunissements dont ils ont été l'objet, notamment ceux de Conrart et de G. Gilbert. Que dis-je ? on les chante encore ! Et à l'origine les catholiques les chantaient aussi, malgré l'interdiction de la Sorbonne.

(2) Sans doute les successeurs de Marot n'ont pas fait tout de suite la distinction entre sa dernière œuvre et les autres, entre les formes nouvelles et les anciennes : les unes et les autres ont coexisté quelque temps, et nous retrouverons les anciennes chez Ronsard et du Bellay, comme chez les autres ; elles n'ont pas tardé pourtant à disparaître, sauf une ou deux.

(3) Réimp. en 1882 dans le Cabinet du bibliophile (avec celles de 1583, qui sont moins intéressantes).

tiercées (1). Sans doute, ces formes rappellent en majorité celles des Rhétoriqueurs, et comme il ne les destinait pas au chant, les rimes n'y sont presque jamais alternées. Pourtant, on y trouve des sixains intéressants : 10.10.6, que nous venons de voir, et qu'il a par conséquent imprimé avant Marot, et aussi 10.10.4, également emprunté à Marot, et 8.4.8, variante heureuse de 7.3.7, qu'il a également employé (2). Et voici enfin 3.3.7, issu, comme 7.3.7, du Moyen âge populaire, et encore plus ancien que 7.3.7, et que Ronsard imitera à ses débuts (3). On trouve aussi dans Corrozet des rimes tiercées de forme inattendue, et qu'on n'a point imitée, 10.4.10, et des essais de dizains modernes isométriques, notamment le dizain classique, mais en décasyllabes (4) ; sans parler des huitains et douzains faits de quatrains variés, liés ou non, combinaisons peu heureuses qui abonderont chez Ronsard. Enfin, c'est Corrozet qui a réalisé le premier le neuvain classique d'octosyllabes, que Desportes reprendra, *abab ccdcd* (5).

L'année même qui suit la publication complète des *Psaumes* voit paraître les *Œuvres diverses* de Des Périers (6). On y retrouve deux sixains connus, 7.3.7 et 3.3.7, celui-ci sur trois rimes. Mais ce qu'on y voit de plus intéressant, c'est un *Voyage à l'île Barbe,* écrit à Lyon vers 1539, en soixante-dix strophes, et où l'on voit alterner deux sixains assez curieux, l'un féminin, l'autre masculin :

Or, venez,
Dame, et prenez
Loin du chaud hâle, ici place :

(1) Même le sonnet ! Il y a une fable en sonnets, la vingt-sixième !

(2) Fables 19, 34, 37 (sur deux rimes, 64).

(3)
« Tu mourras,
Et n'auras,
Dit le laboureur, merci.
Qui s'y trouve,
Il éprouve
Qu'à chacun on fait ainsi. »

(4) Fables 7, 21, 48, 88.

(5) *Fable* 76 : voir plus loin, p. 51. Signalons aussi deux treizains intéressants : un quatrain croisé construit avec un neuvain terné *aabccbddb*, malheureusement en décasyllabes (*Fab.* 81), et un sixain suivi du septain *aabaaab*, en vers de six (*Fab.* 57).

(6) Réimprimées dans la *Bibliothèque elzévirienne.*

Car s'il atteint
Votre teint
Il en éteindra la grâce.

Mesdames fraîches,
Les flèches
D'Apollon ne vous nuiront :
De celles
D'amour cruelles
Je ne sais qu'elles feront.

Sus, allons,
Si nous voulons,
Tandis que la fraîcheur dure.
Le plaisant lieu !
Hé mon Dieu !
Qu'il fait bon voir ta verdure !

Toute la plaine
Est pleine
D'hommes et femmes marchant ;
A dextre
Et à senestre
Oyez des oiseaux les chants (1).

Cette jolie pièce fut fort célébrée à cette époque, et c'est à cause d'elle que Guillaume des Autels, au moment même où paraîtront les *Odes* de Ronsard, revendiquera pour son compatriote des Périers la paternité de l'*Ode*, au moins de l'ode profane. Et Des Autels reproduira le rythme au complet dans ses propres œuvres.

Enfin, on trouve encore dans le recueil de Des Périers un sixain de forme médiocrement lyrique, *abab cc*, mais qui est assez joli en vers très courts, et qui eut chez Ronsard et son école un succès remarquable, surtout dans la même mesure que Des Périers, en vers de six syllabes. C'est dans cette mesure que Ronsard a écrit une pièce fameuse à Cassandre :

(1) On reconnaît facilement dans le premier sixain une modification du type ancien 3.3.7, que nous venons de citer. Le second des deux vers courts d'abord, et ensuite le premier, est porté de 3 à 4, ce qui donne 3.4.7 4.3.7 ; dans le deuxième sixain, les deux vers courts sont remplacés successivement par 4.2 et 2.4, ce qui fait 4.2.7 2.4.7. Ce dernier sixain, qui ne vaut pas le premier, se retrouve ailleurs, dans le même recueil (p. 75).

La lune est coutumière
Renaître tous les mois (1).

L'année suivante, 1545, paraissent les *Rymes* de Pernette du Guillet, poétesse lyonnaise. Ses formes n'ont rien de nouveau, mais elle fut peut-être la première à mettre l'alexandrin dans une strophe (2).

A la même époque, 1544-45, Jean Martin traduisait en prose mêlée de vers l'*Arcadie* de Sannazar et les *Azolains* de Bembo, et fournissait de nouveaux modèles à Ronsard, peut-être bien celui du sixain d'alexandrins (3).

C'est encore à la même époque que paraît, en éditions successivement augmentées, la *Déploration de Vénus sur la mort du bel Adonis*. Ce recueil emprunte son titre à la première pièce, qui est une chanson de Saint-Gelais, ainsi que la plupart des autres. Là encoreRonsard trouvera à glaner d'abord (4). Mais il y laissera le quintil 8.8.4.8.4, que V. Hugo réinventera plus tard (5).

Il est vrai que l'école de Ronsard commença par professer un

(1) Des Périers, p. 87 ; Ronsard, II, 5. Nous allons retrouver ce rythme dans les *Chansons* de Saint-Gelais, qui circulaient à la même époque ; c'est probablement un rythme populaire, quoique on lui prête une origine italienne.

(2) Un quintil, d'ailleurs bien mauvais, *aabbb* (f° 31). Elle a mis le sixain *abab cc* en heptasyllabes (f°s 19, 23, 28).

(3) Dans des quatorzains composés de deux sixains réguliers (mais sans alternances de rimes), suivis d'un distique. On voit que si Ronsard n'a pas inventé le nouveau système lyrique, il n'a même pas le mérite d'avoir introduit le premier l'alexandrin dans la strophe .Plusieurs l'ont précédé : d'abord Pernette du Guillet et J. Martin, puis Peletier, Marguerite de Navarre, Pontus de Tyard, et peut-être d'autres. On pourrait croire qu'il lui reste au moins l'avantage d'avoir le premier employé ce vers en longues séries de rimes plates, dans ses *Hymnes*, qui sont de 1555. Il n'en est rien. Déjà on a soutenu que le *Poète courtisan* de du Bellay était antérieur aux *Hymnes* ; mais la question est oiseuse pour l'objet de cette note : il y a plus de deux cents alexandrins dans les *Azolains* de Jean Martin. Il est vrai qu'ils sont plus ou moins croisés ; mais il reste encore les cinq ou six cents alexandrins en rimes plates de l'*Iphigène* de Sibilet, dont nous parlerons plus loin, sans compter ceux de Tahureau.

(4) Assez mal à propos d'ailleurs : il s'agit d'une pièce retranchée (II, 386).

(5) Dans une *Chanson* des *Châtiments* (VII, 3) :

Qu'es-tu, passant ? Le bois est sombre,
Les corbeaux volent en grand nombre,
Il va pleuvoir.
— Je suis celui qui va dans l'ombre,
Le Chasseur Noir !

grand mépris pour les chansons de Saint-Gelais. Une pièce de Ronsard ayant été insérée, comme nous l'avons dit, dans le recueil de Peletier de 1547, sous le nom d'*Ode*, remis ainsi en circulation pour la première fois, Sibilet, dans son *Art poétique*, paru l'année suivante, avait désigné les chansons de Saint-Gelais sous ce même nom d'*Odes*, et cité en entier comme exemple une chanson fameuse chantée partout à cette époque : *O combien est heureuse*. Mais Ronsard et du Bellay ne l'entendirent pas de cette oreille-là. Il faut voir, dans la *Défense* (II,4), le beau dédain avec lequel du Bellay parle des chansons de Saint-Gelais, *Laissez la verde couleur, Amour avecques Psyché, O combien est heureuse*, « et autres tels ouvrages » (1). L'ode, d'après du Bellay, n'est pas la chanson. Elle chante « les louanges des dieux et des hommes vertueux, le discours fatal des choses mondaines, la sollicitude des jeunes hommes, comme l'*amour, les vins libres* (!), *et toute bonne chère* (2). Mais alors, quelle différence si énorme y a-t-il donc ? Aneau, dans le *Quintil* (1550), qui est une réplique à la *Défense*, Guillaume des Autels, dans la *Réplique à Meigret* (même année), refuseront d'en voir aucune, et nous avons dit que Des Autels, sans méconnaître la supériorité de Ronsard, revendiquait la paternité de l'ode pour Des Périers. C'est qu'en effet la limite est bien difficile à déterminer (3). Ronsard lui-

(1) Ces trois « chansons » ouvrent précisément la *Déploration de Vénus*, au moins à partir de la seconde édition, qui est de 1547. La première et la troisième de ces chansons sont de Saint-Gelais ; la seconde est empruntée aux *Rymes* de Pernette du Guillet, dont l'éditeur, Ant. du Moulin, était le même que celui de la *Déploration*. Les trois pièces se trouvent encore réunies dans le même ordre en d'autres recueils de la même époque (Voir LAUMONIER, Ronsard, p. XXII, note 2).

Un autre recueil, assez mince, et tout entier de Saint-Gelais, devait paraître en 1547 ; il contenait, au milieu des dizains et des huitains traditionnels, quelques rimes tiercées et cinq ou six chansons, empruntées à la *Déploration* ; mais celui-là semble avoir été peu connu, et n'a pas l'intérêt de la *Déploration*, qui fut très répandue.

(2) Cette définition est traduite mot pour mot, et fort mal, d'Horace, tout simplement (*Art poét.*, 83).

(3) C'est ce qu'avait déjà marqué Sibilet (*Art poét.*, pp. 58-59) : « La chanson approche de tant près l'ode, que de son et de nom se ressemblent quasi de tous points : car... le plus commun sujet de toutes deux sont Vénus, ses enfants et ses Charites, Bacchus, ses flacons et ses faveurs. Néanmoins tu trouveras la Chanson moindre en nombre de couplets, et de plus inconstante façon et forme de style ». Et c'est bien là, en effet, du moins à cette époque, la seule différence qu'on puisse constater.

même distingue-t-il en fait ? N'a-t-il pas mêlé plus tard des *Chansons* à ses livres d'*Odes* ? Il fait mieux : il qualifie parfois de *Chansons* dans ses vers les odes les plus caractérisées, et les mêmes pièces s'appellent successivement *odes* ou *chansons*, suivant les éditions. C'est qu'il s'était réconcilié entre temps avec Saint-Gelais, et comme lui-même faisait décidément plus de chansons que d'odes véritables, il ne tenait plus à la distinction. Au surplus, odes ou chansons, pour nous, c'est pareil, puisque nous ne nous occupons ici que de la forme, et que la forme est la même (1).

Les chansons de Saint-Gelais n'étaient d'ailleurs nullement méprisables, et elles présentent au moins de nouvelles formes. Une pièce appelée la *Chanson des astres*, qui se chantait *sur un air connu*, dont le rythme est par conséquent populaire, est en quintils de la forme *aabab*, mais sur deux mesures, 8.8.6.8.6, avec rimes alternées ; c'est un type intéressant, qui sera repris par Baïf et plusieurs autres :

Moi qui devant que d'être né
Avais été prédestiné
    D'une femme poète,
Dès mon enfance j'ai sonné
    Une amour contrefaite,

(1) On voit qu'à chaque pas nous nous heurtons aux prétentions de Ronsard, qui tenait beaucoup à convaincre tout le monde de son rôle de réformateur ou plutôt de créateur. Il aurait volontiers fait croire que tout ce qui avait existé avant lui comptait pour rien ; et comme il lui était difficile de soutenir cette priorité *dans la forme*, il essayait de se rattraper sur le fond. L'*ode* était pour lui sa propriété, j'entends le *nom* et la *chose* : quand il en parlait, il en avait la bouche pleine, et il n'avait même pas l'idée qu'on pût lui opposer à ce point de vue les *Psaumes* de Marot, dont le sujet était si différent. C'est pourtant ce qui lui arriva, et de la part d'un de ses propres amis, Peletier, qui du coup lui ferma la bouche et le rendit un peu plus modeste. Car celui qui a dit le mot juste en la matière, ce n'est ni Des Autels, ni Sibilet, mettant en avant Des Périers ou Saint-Gelais, c'est Peletier, qui dans son *Art poétique* de 1555, laissant à tort à Ronsard la paternité du mot *ode*,déclara du moins que les *Psaumes* de Marot étaient de vraies *odes*, auxquelles il n'avait manqué que le nom. C'était reconnaître explicitement et définitivement la priorité de Marot, sans aucune distinction entre le fond et la forme. Ronsard depuis cette époque se le tint pour dit. Malheureusement ses affirmations antérieures et celles de ses thuriféraires ont été prises au pied de la lettre par Sainte-Beuve, dont l'opinion a fait loi trop longtemps. Il a fallu le livre de Mr Laumonier pour montrer combien Ronsard avait peu inventé pour le fond ; ce chapitre achèvera peut-être la démonstration de Mr Laumonier, restée incomplète pour la forme.

Afin qu'un jour j'eusse le prix
Entre les amants mieux appris
A chanter leur détresse,
Si j'étais de l'amour épris
D'une vraie maîtresse (1).

Nous venons de signaler un autre quintil, 8.8.4.8.4, forme encore plus heureuse, que V. Hugo et Sully Prudhomme reprendront (2). La fameuse chanson *O combien est heureuse* est en sixains et en vers de six syllabes, dans la forme *ababcc,* telle exactement que nous venons de la voir chez Des Périers, et peut-être est-elle antérieure à la pièce de Des Périers :

O combien est heureuse
La peine de céler
Une flamme amoureuse
Qui deux cœurs fait brûler,
Quand chacun d'eux s'attend
D'être bientôt content !

On me dit que je taise
Mon apparent désir
Et feigne qu'il me plaise
Nouvel ami choisir ;
Mais forte affection
N'a point de fiction.

Ce rythme, en vers de six ou huit, fut justement un des rythmes favoris de Ronsard et de la Pléiade (3). Quant à *Laissez la verde couleur,* c'est une élégie fort intéressante sur la mort d'Adonis, imitée d'une idylle de Bion. Elle est simplement en quatrains croisés et en vers de sept syllabes ; mais elle vaut mieux que beaucoup de pièces de même forme de Ronsard et Du Bellay ; il est vrai que les rimes n'y alternent pas rigoureusement, en quoi elle ressemble précisément aux premières odes de Ronsard et du Bellay (4).

La même année que la seconde édition de la *Déploration,* parurent encore deux œuvres fort importantes pour notre objet :

(1) Baif, *Œuvres*, I, 195 (édition *Becq*, 147).

(2) Voir au chapitre du quintil *aabab*.

(3) Voir au sixain *abab cc*. Saint-Gelais a aussi employé ce rythme en octos. et en rimes masc. (Cf. Ronsard, I, 81).

(4) Son seul inconvénient est que toutes les rimes paires y sont en *ée*, et il y en a quatre-vingts.

Les Marguerites de la Marguerite des Princesses, autrement dit les œuvres poétiques de Marguerite d'Angoulème, reine de Navarre, sœur de François I[er], et les premières *Œuvres poétiques* de Peletier.

Dans les *Marguerites,* il y avait trente *Chansons spirituelles,* écrites en partie sur les nouveaux rythmes. Mais il y a peu de chose à en dire. On y trouve pourtant le dizain classique, sur quatre rimes, il est vrai, *abab ccdccd,* mais isométrique, comme dans Corrozet, et en vers de six syllabes (1) ; on y trouve aussi quelques couplets assez curieux en vers de deux ou plusieurs mesures, généralement empruntées à des chansons populaires, tels que le croisement des mesures 7 et 4, repris par Baïf et plus tard par les romantiques (2), ou même à des chansons à danser du Moyen âge, tels que 8.8.8.4.8.4 (*aaabab*). Toutefois, c'est dans les comédies qu'on trouve les combinaisons les plus intéressantes ; car les comédies de Marguerite de Navarre, comme beaucoup de Mystères, sont écrites surtout en couplets ou en strophes, le moins possible en rimes suivies. La strophe courante, c'est le sixain isométrique en vers de cinq à huit syllabes, qui fleurit partout désormais, sur trois rimes bien entendu (3). Mais il y a mieux : c'est là qu'on retrouve pour la première fois le sixain symétrique 8.8.4, bien connu du Moyen âge (4), et que Ronsard a dédaigné. C'est celui de la *Troade,* de R. Garnier :

Ainsi de notre corps mourant
La belle âme se retirant
        Au ciel remonte,
Invisible aux humains regards,
Et là, franche des mortels dards,
        La Parque dompte.

Elle séjourne avec les dieux
En un repos délicieux,
        Toute divine,
Se bienheurant d'avoir quitté
La terre pour le ciel voûté,
        Son origine (5).

(1) *Chanson de Noël,* probablement sur un air connu (t. III, p.159, de l'édition Frank).

(2) Voir un exemple de V. Hugo, au chapitre du quatrain, p. 157.

(3) Cf. l'*Andrienne,* attribuée faussement à des Périers.

(4). V. Langlois, *Recueil d'Arts de seconde rhétorique,* pp. 196 et 259.

(5) On sait la fortune qu'eut cette jolie forme au xix[e] siècle, à partir de Musset (*A mon frère revenant d'Italie*) : voir au chapitre du sixain symétrique.

Je dois dire seulement que Marguerite faisait encore ce sixain sur deux rimes. Sur deux rimes aussi une nouvelle variante du fameux type 7.3.7, à savoir 8.3.8, que Ronsard reprendra à ses débuts (1). Et si ces pièces sont sur deux rimes, c'est sur trois rimes qu'elle a construit 4.4.8, jolie variante de 3.3.7, et qui est également d'origine ancienne et populaire (2). Baïf en tirera un heureux parti.

Aimons-nous, belle,
D'un cœur fidèle,
En malheur et prospérité ;
Au feu l'épreuve
De l'or se treuve,
De l'amour en adversité.

Nous arrivons à Peletier, et voici bien autre chose. Même en admettant que les Psaumes de Marot ne fussent pas des odes, non plus que les chansons de Des Périers ou de Saint-Gelais, que la seule ode véritable fût l'ode « horatienne », comme on disait alors (3), Ronsard n'en aurait pas la priorité, car voici Peletier, à qui elle appartient. Il est vrai que Ronsard se vante d'avoir commencé les siennes « dans le même temps que Clément Marot se travaillait à la poursuite de son *Psautier.* » Et Peletier, en 1555, dans son *Art poétique,* consent à témoigner que Ronsard « étant encore en grand'jeunesse », lui montra au Mans quelques imitations d'Horace de sa façon, mais non « mesurées à la lyre, comme il a bien su faire depuis » (4). Ainsi Peletier n'aurait fait qu'imiter Ronsard ! C'est bien douteux. D'abord, il semble y avoir de la complaisance dans le témoignage de Peletier. En 1555, Peletier est inféodé à la Pléiade, et s'incline devant le chef, qu'il sait très jaloux de sa priorité, vraie ou fausse, et qui sans doute l'a invité à la constater. De plus, en témoignant que les odes horatiennes de Ronsard remontaient assez loin, il n'a pas dit qu'il n'en eût pas fait de telles lui aussi, dès cette époque. N'en

(1) Marg. de Navarre, *Œuvres*, t. II, pp. 107 et 144 (cf. 6.3.8, p. 141), et Ronsard, II, 418 et 430. On se rappelle d'autre part 8.4.8 de la fable 34 de Corrozet.

(2) *Ib.*, p. 21. Cf. le *Recueil* de Montaiglon, XII, 269.

(3) Avec l'ode *pindarique*, dont nous parlerons plus loin.

(4) Ce qui veut dire simplement que les rimes y étaient libres, et que les strophes n'étaient pas identiques les unes aux autres, pour être *chantées* sur le même air.

faisait-on pas en Italie depuis dix ans (1) ? Peletier devait le savoir, d'autres aussi, qui essayaient peut-être, et l'on aura peine à croire que Peletier ait sur ce point imité Ronsard (2). Pour consentir à la priorité de Ronsard, il faudrait savoir au juste ce que Ronsard a montré à Peletier, en 1543, et ce que Peletier avait déjà fait à cette date. Mais admettons-la, cette priorité invraisemblable : nous pouvons du moins apprécier les premiers essais de Ronsard, à supposer même qu'il ne les ait pas corrigés, avant de les insérer dans son premier Bocage. Or, il résulte d'une comparaison impartiale que Peletier, en tout cas et au pis aller, avait tiré d'abord de l'idée de Ronsard, à supposer qu'elle soit de lui, un meilleur parti que Ronsard lui-même.

Ce Peletier n'a pas dans l'histoire de la littérature la place qu'il mérite. Des travaux récents l'ont heureusement remis en lumière (3). Nous venons de le voir en relation, dès 1543-46, avec Ronsard et Du Bellay, dont il a inséré les premiers vers dans son recueil, en 1547. Dans la préface de sa traduction en vers de l'*Art poétique* d'Horace, qui parut en 1544, il avait exprimé déjà des idées qui se retrouveront en partie dans la *Défense*, parfois dans les mêmes termes. Il est donc bien vraiment le précurseur de la Pléiade, beaucoup plus que Maurice Scève, dont l'obscure *Délie* est écrite en dizains de ballade. Que dis-je? Ronsard ne l'a-t-il pas compté un instant dans la *Brigade* sacrée, sans doute en re-

(1) Voir LAUMONIER, *Ronsard*, p. 25, notes 2 et 3.

(2) Les seuls faits à peu près certains dans cette affaire de priorité sont : 1° que Ronsard et du Bellay, avant de se connaître, connurent l'un et l'autre Peletier, qui était leur aîné (Ronsard en 1543, au Mans, où il fut tonsuré le 6 mars, Du Bellay en 1546, à Poitiers ou à Paris) ; 2° que du Bellay se décida à faire des *sonnets* et des *odes* sur le conseil de Peletier, avant de connaître Ronsard ; la seconde préface de l'*Olive* est confirmée sur ce point par l'*ode à Ronsard* :

Peletier me fit premier
Voir l'ode dont tu es *Prince*.

Prince, dit-il, et c'est la primauté, mais non la priorité. Ménage (*Observations sur Malherbe*, éd. 1723, p. 77) paraît croire qu'il s'agit ici d'une ode particulière de Ronsard que Peletier aurait communiquée à du Bellay : étrange contre sens !

(3) V. CHAMARD, *Du Bellay*, pp. 32 sqq., avec la thèse latine du même auteur ; C. JUGÉ, *J. Peletier* ; LAUMONIER, *Ronsard poète lyrique*, et surtout l'édition Séché-Laumonier du recueil de 1547 : c'est celle que nous citons.

merciement de l'*Art poétique* de 1555 ? (1) Ce qui lui a nui, c'est la supériorité même de son intelligence, et son universalité, car ce poète fut en même temps jurisconsulte, grammairien, mathématicien, médecin, etc. Et peut-être fut-il moins poète que tout le reste, mais du moins son intelligence ouverte entrait franchement dans les voies nouvelles. Avant lui on connaissait fort peu de sonnets (2) ; avant lui on ignorait encor l'ode « horatienne » ; en conseillant l'un et l'autre à Du Bellay, il suivait le conseil pour lui-même, et dans ce recueil de 1547, au milieu de quelques « épisseries » marotiques, après des traductions en décasyllabes (3), il lança d'un coup quinze sonnets, dont douze traduits de Pétrarque, et autant d'odes « horatiennes », quoique non « mesurées à la lyre ». C'était assurément une grande nouveauté. Il laissait d'ailleurs le nom d'*ode* à la pièce de Ronsard, et appelait ses propres compositions *Vers lyriques*, titre repris par Pontus de Tyard et par Du Bellay, en tête de leurs premières œuvres.

Que les odes de Peletier soient toutes intéressantes, on ne le croirait pas ; mais il y en a une au moins qui est fort remarquable : *A un poète qui n'écrivait qu'en latin.* Elle est malheureusement d'une forme assez médiocre, avec le distique qui la termine :

J'écris en langue maternelle,
Et tâche à la mettre en valeur,
Afin de la rendre éternelle,
Comme les vieux ont fait la leur :
Et soutiens que c'est grand malheur
Que son propre bien mépriser,
Pour l'autrui tant favoriser.

(1) *Hymne à Henri II*, édd. de 1555-1560, corrigée depuis (V. LAUMONIER, *Revu d'hist. litt. de la France*, 1905, p. 256.)

(2) Marot, qui introduisit le sonnet en France, n'en avait fait que dix, dont six traduits de Pétrarque, et Saint-Gelais, qui l'avait introduit à la cour, n'en imprima qu'un dans son recueil. A peine en connaissait-on quelques autres : par exemple dans le Recueil de Marguerite, il y en avait trois, dont deux de Maurice Scève. Trois ans après, on en aura *plusieurs centaines* (une traduction de Pétrarque Vasquin Philieul, les *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard, et surtout l'*Olive* de du Bellay). Le sonnet est le seul poème à forme fixe que la nouvelle école ait conservé, sans doute pour sa valeur propre, mais aussi et surtout parce que l'ancienne l'avait à peine connu.

(3) Toutes les traductions du temps sont en décasyllabes, y compris celles de Du Bellay et de Belleau.

Si les Grecs sont si fort fameux,
Si les Latins sont aussi tels,
Pourquoi ne faisons-nous comme eux
Pour être comme eux immortels ?
Toi qui si fort exercé t'es (1),
Et qui en latin écris tant,
Qu'es-tu sinon qu'un imitant ?

Cette forme est du pur Moyen âge. Elle se trouvait déjà dans Marot, comme chez tous les rhétoriqueurs. Du moins est-elle ici en octosyllabes, comme dans les *Chansons* de Marot ; et si Ronsard ne l'a pas reprise, Du Bellay ne l'a pas dédaignée, dans ses premiers essais.

Les autres formes non plus ne sont pas toutes très heureuses, et les meilleures sont empruntées directement à Marot (2). Il y a surtout, comme chez tous les poètes du temps, trop de quatrains juxtaposés en strophes de huit vers. On peut noter cependant un sixain de décasyllabes, encore sur deux rimes, mais prolongé par une sorte d'écho, qui aurait gagné à être plus court ; c'est l'amélioration d'un vieux septain, *aabaabb* :

O quel plaisir, en ce temps si heureux,
Goûter la fleur et le fruit savoureux
De ses amours sur la gaye verdure !
O quel malheur n'être point amoureux !
Encor plus grand de vivre langoureux
Par la rigueur de sa maîtresse dure,
Tant que ce beau temps dure ! (3)

Mais il y a surtout, au point de vue de la forme, une nouveauté remarquable : Peletier a donné deux fois au huitain à rimes triplées de Lemaire et du moyen âge sa forme classique, en le construisant sur trois rimes au lieu de deux, *aaab cccb*, avec le quatrième et le huitième vers plus courts. Et si, dans l'une de ces pièces, les grands vers sont des décasyllabes, dans l'autre, ce sont des alexandrins ! Est-ce hasard ? est-ce inspiration ? Non. C'est simplement nécessité d'avoir un plus grand nombre de

(1) On prononçait *tess*, ainsi que les deux rimes en *tels*, ou *l* ne se prononçait qu'au singulier.

(2) Par ex. la forme 8.6.8.6, des pss. 72 et 91 : voir Peletier, *A ceux qui blâment les Mathématiques*, p. 3.

(3) Ed. Séché-Laumonnier, p. 86 (Becq, *Poètes du XVI*e *siècle*, p. 13).

syllabes, pour traduire plus aisément quatre vers latins en quatre vers français. Mais peu importe : c'est encore l'alexandrin, et dans une belle strophe (1). Ronsard n'a pas dédaigné de reproduire exactement, mais en alternant les rimes, pour le « mesurer à la lyre », le rythme employé par Peletier (2). Du Bellay a préféré le décasyllabe, dans sa pièce fameuse *Contre les Pétrarquistes* :

Il n'y a roc qui n'entende leurs voix ;
Leurs piteux cris ont fait cent mille fois
Pleurer les monts, les plaines et les bois,
        Les antres et fontaines ;
Bref il n'y a ni solitaires lieux,
Ni lieux hantés, voire même les cieux,
Qui çà et là ne montrent à leurs yeux
        L'image de leurs peines (3).

La publication du volume de Peletier acheva d'orienter les poètes dans les voies nouvelles. En 1548 paraît encore le Chant des *Seraines*, d'Etienne Forcadel, où l'on trouve le septain d'octosyllabes *ababccb*, singulièrement supérieur au septain des Rhétoriqueurs, *ababbcc*, employé par Marot et Peletier. C'est probablement dans Forcadel que Pontus de Tyard et Ronsard iront le chercher, Ronsard pour une ode bien connue, qu'il retrancha seulement à la fin de sa vie :

Où allez-vous, filles du ciel,
Grand miracle de la nature ?
Où allez-vous, mouches à miel,
Chercher aux champs votre pâture ?
Si vous voulez cueillir les fleurs
D'odeur diverse et de couleurs,
Ne volez plus à l'aventure (4).

De la même année 1548 sont aussi les *Chansons spirituelles* de G. Guéroult, à qui Ronsard put emprunter l'alternance des me-

(1) Plus tard, dans l'*Amour des Amours*, 1555, Peletier introduira encore l'alexandrin dans le sixain *abab cc*.

(2) PELETIER, p. 80 (sans alt. de rimes) ; c'est l'ode d'Horace, *Otium divos rogat*. Cf. RONSARD, II, 218.

(3) Ed. Becq, p. 278. Cf. PELETIER, p. 112 (sans alt.) ; R. Garnier fera plus tard le quatrième et le huitième vers de quatre syllabes, ce qui nous rapproche singulièrement des *Limbes* de Casimir DELAVIGNE.

(4) RONSARD, II, 419 (éd. Becq, p. 164). On sait que c'est dans ce rythme, mais en alexandrins, que Vigny a écrit plusieurs poèmes des *Destinées*, notamment la *Bouteille à la mer*.

sures 6 et 4, probablement d'origine populaire. La même année enfin, avant que Ronsard ni Du Bellay eussent rien imprimé, Sibilet, dans son *Art poétique*, Sibilet, qui passa pour un des derniers tenants de Marot, mais qui était un esprit lucide et ouvert, Sibilet non seulement accueille le sonnet, mais, malgré son goût pour la rime *équivoquée*, parle du rondeau, du lai, du virelai, comme de genres désormais surannés. La nouvelle école sera exactement de cet avis ; elle n'a donc plus qu'à marcher : c'est l'ancienne qui lui a ouvert les voies, toutes les voies (1).

Pendant ce temps, la poésie populaire, d'où était issu en définitive, au moins en grande partie, le système lyrique nouveau, la poésie populaire ne chômait pas. Nous ne possédons bien entendu qu'une infime partie des chansons du temps. Mais il en parut précisément en 1548 un recueil fort intéressant (2). On y constate d'abord que, là aussi, la rime quadruple s'en va, sauf dans les huitains marotiques. Il y a aussi, bien entendu, beaucoup de quatrains juxtaposés ; mais il y a autre chose. Ainsi, au lieu de l'alternance de 6 et 4 dont nous venons de parler, on y trouve à plusieurs reprises celle de 4 et 6, seule ou avec une suite. Puis on y voit, en hexasyllabes, le sixain à rimes finales interverties, *aabcbc* (comme dans le sonnet), sixain qui aura tant de succès plus tard, avec une césure mieux placée. De plus, à côté du septain médiéval *abab bcc*, voici encore le septain classique *abab ccb*, que nous venons de voir dans Forcadel : il est aussi en octosyllabes, mais avec le sixième vers de quatre. Et tout cela se chante sur des airs connus, ce qui prouve que tous ces rythmes sont en quelque sorte dans le domaine public. Et voici enfin des dizains, non pas des dizains balladiques, mais des dizains modernes, quatrain et sixain nettement liés : ils sont en hexasyllabes, un avec le premier et le troisième vers de quatre, les autres *isométriques*. En voici un qui est composé en l'honneur de l'avènement de Henri II. Cela s'appelle : *Autre chanson nouvelle composée du couronnement du Roi et de son entrée en la ville de*

(1) Sibilet, *Art poétique*, II, 3 et 13. Il est vrai que Ronsard et Du Bellay furent singulièrement irrités de se voir ainsi devancés en partie par un tenant de Marot, fort éclectique d'ailleurs. Mais qu'y faire ? Après l'avoir invectivé dans la *Défense*, ils se réconcilièrent avec lui, comme avec Saint-Gelais, et c'est ce qu'ils pouvaient faire de mieux. Nous allons d'ailleurs retrouver Sibilet dans un instant.

(2) Réimprimé en 1869 dans la *Bibliothèque gothique.*

Paris. Sur le chant Tous compagnons de guerre. Et c'est exactement la forme que nous avons vue tout à l'heure dans Marguerite de Navarre :

Princes et gentilshommes,
Venez diligemment ;
Venez tous en personne
A ce couronnement.
Venez en diligence,
A Saint-Denis en France,
Voir le Roi couronner.
Vous verrez l'ordonnance,
Accoutrés à plaisance,
Braver et triompher.

La rime n'est pas riche, et le style... n'en parlons pas. Ce n'est pas de la littérature, mais le rythme y est, avec l'alternance des rimes, et les césures : cela suffit ! Le couplet est sur quatre rimes, comme dans Marguerite, mais il n'est pas difficile de le mettre sur cinq ; et en vers de six, toujours comme dans Marguerite, mais il n'est pas difficile de le mettre en vers de sept ou huit. En encore une fois, cela se chante sur un *air connu,* probablement aussi comme la *Chanson spirituelle* de Marguerite ; c'est donc un rythme *courant.* On voit à quoi se réduit la trop fameuse invention de Ronsard.

Voilà dans quelles conditions paraît la *Défense,* en 1549, et avec elle les sonnets de l'*Olive,* que treize odes nouvelles accompagnent, sous le nom d'*odes* cette fois, et sous le titre général de *Vers lyriques.* La question de priorité sur Ronsard n'est pas ici à discuter. Nous savons à n'en pas douter que cette priorité est seulement de publication, et non de composition, que Du Bellay, pressé de lancer la *Défense,* et de joindre l'exemple au précepte, et renonçant à vaincre les scrupules excessifs de Ronsard, prit les devants un peu brusquement, et faillit se brouiller du coup avec Ronsard.

D'ailleurs ces odes, assez médiocres, ne présentent rien de nouveau pour la forme ; elles contiennent encore le sixain du rythme 7.3.7, sur trois rimes, bien entendu : c'est tout ce qu'on en peut dire.

Mais la même année, immédiatement après l'*Olive,* et toujours avant Ronsard, paraissait le premier livre des *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard, datées de 1548 par le poète.

Celui-ci du moins, s'il fut aussi de la Pléiade, n'avait pas collaboré avec Ronsard, et il était en droit de réclamer sa part de priorité. Il partage avec Du Bellay celle des recueils de sonnets imités de Pétrarque et de Bembo, et consacrés à chanter une maîtresse, réelle ou imaginaire (celle-ci se nomme Pasithée). Son livre est en effet un recueil de sonnets, comme l'*Olive*, mais mélangé de chansons (qu'il appelle *chants*), comme dans Pétrarque et Bembo, et où les sonnets seuls sont numérotés, disposition que Ronsard et cent autres après lui adopteront exactement dans leurs *Amours*. Il n'y a pas plus de six chansons dans le recueil de Tyard (1) ; mais par hasard il se trouve que celles-là sont bien supérieures aux sonnets, étant plus simples. La forme surtout mérite attention : Tyard avait un certain sens du rythme. Nous trouvons d'abord deux formes de quatrains à rimes plates, disposition usuelle en ce temps, et malheureuse, qui est du moins renouvelée ici et rendue plus tolérable par l'hétérométrie : 10.6.10.10, et 12.12.6.12 (2). Ce ne sont tout de même pas des formes brillantes, malgré le changement de mesure ; mais l'important, c'est qu'on y voit encore l'alexandrin.

Un quintil, *aabab*, n'est pas de forme nouvelle, et se trouve déjà dans Marot en vers de huit syllabes. Mais Tyard y emploie le vers de sept *avant Ronsard*, et la chanson est fort jolie :

Que me sert la connaissance
D'Amour et de sa puissance
Et du mal qu'il fait sentir,
Si je n'ai la résistance
Pour m'en savoir garantir ?
Que me sert en loyauté
Servir la grande beauté
D'une qui ne veut m'ouïr,
Si je n'ai la privauté
Entièrement d'en jouir ?

(1) Je ne parle pas de quelques *rimes tiercées*, ni de deux *sextines*, autre genre italien, dont nous trouvons ici les premiers spécimens français.

(2) J'ai passé plusieurs ans du temps de ma jeunesse
Sans connaissance avoir de deuil ou de tristesse :
Lors était ma pensée
De toute affection délivre et dispensée.

Mais les dieux envieux de mon aise et repos,
M'attitrèrent un jour un archer à propos,
Qui décochant sa flèche,
Et tirant à mon cœur, lui fit piteuse brèche.

Que me sert le froid plaisir
Qui me vient enfin saisir,
Quand le désir me transporte,
Si, naissant ce mien désir,
Toute espérance m'est morte ?.... (1)

Deux sixains hétérométriques de Tyard sont aussi dans Marot ; mais il faut noter une nouvelle apparition, et fort heureuse, du rythme 7.3.7, très en faveur, comme on voit, depuis que Marot l'avait retrouvé. Nous avons signalé déjà le septain classique *abab ccb.*

Jodelle, s'il faut en croire son éditeur de 1573, aurait fait aussi connaître des *odes* dès 1549 (à dix-sept ans !) mais on ignore lesquelles. En revanche, nous pouvons signaler encore les *Psaumes* de Gilles d'Aurigny et de Jean Poictevin (2) ; nous devons signaler l'*Iphigène* de Sibilet, composition extrêmement curieuse, où l'auteur s'est ingénié, comme Corrozet dans ses *Fables,* mais mieux que lui, et d'une manière plus moderne, à réunir toutes les façons connues de disposer des vers, même celles qu'on s'attendrait le moins à trouver dans une tragédie : chez lui, comme chez Corrozet, on trouve des rimes tiercées, et... un sonnet ! (3) On y trouve aussi autre chose : une nouvelle variante de 7.3.7, à savoir 6.2.6, mais sur deux rimes ; en outre, je crois bien que Sibilet est le premier qui ait eu l'idée d'alterner les strophes (masculines et féminines), quand les quatrains sont embrassés (4).

(1) Tous les couplets sont rythmés avec la même correction, bien avant l'école de Malherbe, et la pièce de Ronsard (II, 443), que l'auteur a retranchée ensuite, ne vaut pas celle-là. On trouve aussi ce rythme dans les *Dernières poésies* de Marguerite de Navarre, inconnues alors (*Chans. spirit.*, 26 et 29). Cf. Marot, *ps.* 143.

(2) L'un a fourni à Ronsard un nouvel exemple du sixain 8.3.8 ; l'autre a pu lui donner le modèle du quintil *ababa*, d'ailleurs médiocre.

(3) Il en prévient le lecteur dans l'*Avertissement* : « Et à cela me suy-je quasi contreinct exprés, pour faire qu'en ce petit Poème toute sorte de ryme et tous genres de vers fussent à peu prés compris... Car vous y lirés dés vers depuis deux syllabes jusques à tréze, et la plus grande part dés assiétes de Ryme aujourd'huy usurpées en nostre langue françoise, voire jusques au sonnet, lay, virelay, et ryme altérée, et n'y eusse omis le rondeau, s'il y fût autant bien venu à propos. »

(4) Il a mis le huitain marotique en heptasyllabes, ce qui peut-être ne s'était jamais vu, et ne s'est pas revu ; il a inauguré aussi un septain assez médiocre,

On voit qu'entre Marot et Ronsard les devanciers ne manquent pas. Ils n'ont certainement pas tiré de l'instrument que leur léguait Marot un parti comparable, même de très loin, à celui que Ronsard en tira ; ils ont cependant contribué pour leur part à préparer et à faciliter l'œuvre de Ronsard, que nous allons examiner maintenant.

IV. — *Ronsard et la seconde moitié du XVIe siècle.*

C'est en 1550 que parurent ses quatre premiers livres d'*Odes*, considérablement remaniés ensuite et augmentés d'un cinquième livre (1). Cette publication éclipsa complètement tous les recueils antérieurs ; et c'est bien pour cela qu'on crut Ronsard sur parole quand il affirmait son rôle de créateur et prétendait faire table rase de tout ce qui précédait. Nous avons vu déjà suffisamment combien il exagérait. Entrons dans le détail de l'œuvre. Le volume des *Odes* s'ouvrait par la collections des *Odes pindariques*, avec leurs *strophes, antistrophes* et *épodes*, genre de poème *éloigné du vulgaire*, comme disait Du Bellay : tellement éloigné qu'il avait besoin de commentaires du vivant même de l'auteur. C'était, je crois, « l'invention » à laquelle Ronsard tenait le plus.

aabccbb. Mais ce qu'il y a encore de plus remarquable dans son œuvre, c'est qu'on y trouve, bien avant l'intervention de Baïf et de Ronsard, quatre séries d'alexandrins à rimes plates, dont deux de plus de deux cents vers, constituées surtout par de longues tirades. Lazare de Baïf en avait déjà fait autant dans son *Electre* (1537) et son *Hécube* (1544), à supposer qu'elle soit de lui, car on la lui conteste. On retrouvera encore l'alexandrin avant Ronsard dans deux pièces des *Premières poésies* de Tahureau (environ 100 et 300 vers) qui sont de 1554, sans compter une élégie de 1555 et deux *Foresteries* de son ami Vauquelin, de la même année. Pour en finir avec l'alexandrin, j'ajouterai que les premiers sonnets d'alexandrins ne sont pas non plus de Ronsard, mais de Vasquin Philieul, le traducteur de Pétrarque (1548) ; sans compter celui de Baïf dans les *Amours de Méline*, qui est de 1552, et l'*Amour de Francine* du même Baïf, où abondent les sonnets d'alexandrins, paru la même année que les *Hymnes* et les *Amours de Marie* (1555). Ici encore Ronsard ne fait que continuer avec d'autres un mouvement commencé avant lui.

(1) Il faut y joindre un grand nombre de pièces de forme strophique, publiées dans les autres œuvres et notamment les *Chansons des Amours*.

Or, là encore, il n'avait pas la priorité. Que Ronsard ait imité ou non Luigi Alamanni, toujours est-il que cet Italien avait publié, en 1533, huit *hymnes pindariques*, en l'honneur du roi François et autres personnages, où les strophes et antistrophes ont de douze à dix neuf vers, les épodes de neuf à quinze, toutes étant en vers de sept syllabes (1). N'est-ce pas, aussi exactement que possible, l'*ode pindarique* de Ronsard ? Ainsi, partout, dans ses pires erreurs, comme dans ses plus belles œuvres, Ronsard a des devanciers.

Car les odes pindariques sont manifestement une grave erreur, malgré le succès étonnant qu'elles eurent si longtemps (2). Leur valeur lyrique est plus que médiocre ; et cela tient simplement à ce que les strophes n'ont pas en elles l'unité qui devrait faire de chacune d'elles un tout complet. Et ici, comme en d'autres circonstances (3), Ronsard montre bien qu'il n'a pas encore, lui non plus, de même que ses contemporains, un sens très sûr des formes du lyrisme. C'est un sens qu'on n'aura pleinement qu'au XIXe siècle. Et pourtant Marot n'aurait pas commis cette erreur. De quoi sont faites en effet les strophes et les épodes des odes pindariques ? Généralement, de quatrains et de sixains juxtaposés, le plus souvent en vers de sept syllabes (4). Or, trois ou quatre petits quatrains, même un petit quatrain à rimes plates enfermé, comme il arrive, entre deux quatrains à rimes croisées ou embrassées, n'ont jamais constitué une strophe. Si les quatrains rencontrent des sixains, ce sont toujours des quatrains ou des sixains, et non des strophes de quatorze ou dix-huit vers, impossibles en français (5).

(1) Avec mélange d'hendécasyllabes dans la 6e. Les divisions s'appellent *ballata*, *contraballata*, et *stanza*. Voir L. Alamanni, *Opere toscane*, éd. de 1859, t. II, pp. 84-111. Cf. sur ce point Vianey, *Rev. des langues rom.*, 1906, p. 433, et Hauvette, *Alamanni*, p. 453. On voit aussi qu'en dehors de l'ode pindarique, Ronsard avait un devancier dans Alamanni pour le large emploi qu'il a fait de l'heptasyllabe. Mais en réalité l'heptasyllabe italien correspond plutôt à l'hexasyllabe féminin du français.

(2) Nous verrons que l'ode pindarique fut un véritable genre littéraire, que l'on cultivait encore dans le premier tiers du XVIIe siècle.

(3) Par exemple son obstination à employer les rimes plates, comme Marot : voir *Odes*, I, 22, II, 18 et 20, III, 7, IV, 4, 14 et 29, V, 14, etc.

(4) Une fois de six, quatre fois de huit.

(5) Peletier a déclaré, dès 1555, dans son *Art poétique*, que la strophe régulière ne peut pas dépasser dix vers. Banville, en sa qualité de poète ly-

Comment Ronsard, quand il s'efforçait laborieusement et puérilement de reproduire, dans ses strophes et antistrophes successives, la combinaison adoptée d'abord, ne s'est-il pas aperçu du travail impossible qu'il allait imposer à l'oreille de son lecteur ou de son auditeur ? Parmi toutes ces combinaisons, il n'y en a qu'une qui ait une valeur lyrique certaine et même considérable, et nous l'avons déjà rencontrée chez Marot et ailleurs : c'est le quatrain suivi d'un sixain. Le hasard a produit deux ou trois fois cette rencontre dans les odes pindariques en vers de sept ou de huit ; mais Ronsard ne s'est même pas aperçu qu'il touchait là aux sommets du lyrisme, et la preuve, c'est qu'il n'a jamais réalisé cette combinaison en dehors des odes pindariques. Nous ne lui saurons donc aucun gré de cette prétendue invention.

Laissons de côté les odes *pindariques*. Mais nous pouvons éliminer aussi les premiers essais d'odes « horatiennes », dont nous avons parlé déjà, car la forme en est bien faible, et lui-même les a éliminés (1). Chose étonnante, ces pièces, postérieures aux psaumes de Marot, ou tout au plus contemporaines des tout derniers, ne présentent même pas le perfectionnement que Marot avait jugé indispensable, à cause de la mélodie, je veux dire l'identité des strophes. Le plus souvent, les rimes y sont masculines ou féminines indifféremment (2) ; une fois, dans la pièce

rique, a trouvé une bien meilleure explication de l'échec des *Odes pindariques* de Ronsard, et de l'impossibilité qu'il y a chez nous à en faire de telles : « C'est que, lorsqu'on organise des courses à Chantilly et à Porchefontaine, les Dieux n'y viennent pas, et peut-être même qu'ils ne savent pas les noms du major Fridolin et de M. de Lagrange ! » Et voilà pourquoi votre fille est muette !

(1) Voir l'édition Blanchemain, t. II, pp. 394, 398, 400, 402, 404, 451, 453, 454, 456, 463, 466, 469, 470. On y trouve des rimes plates, naturellement, seules ou introduites dans des combinaisons dont le rythme échappe à l'oreille ; avec cela des couplets de ballades, des formes qui sentent le Moyen Age, par l'enchaînement des rimes, comme ce douzain *abaab bccdeed*, emprunté à Jean Marot, ou ce rythme bizarre et médiocre : *aabcc, bbdee, ddfgg*, etc. (Cf. *aabbaa bbccbb, ccddcc*, etc. dans la *Couronne Margaritique*, de J. Lemaire, parue en 1549). Cela ôté, il reste tout juste un quintil qui n'est pas fameux, un quatrain d'octosyllabes, chose commune, et un sixain symétrique (formule 10.10.6), emprunté à Marot. Et c'est tout.

(2) On sait que du Bellay non plus n'avait pas fait toutes ses strophes régulières, dans son *Recueil* de 1549 : sans « dédaigner » cette « diligence », il prétendait ne pas s'y asservir « superstitieusement ».

insérée par Peletier, elles sont alternées dans chaque strophe isolément, mais sans identité entre les strophes, suivant une pratique qu'on trouve parfois chez les Rhétoriqueurs, comme Jean Bouchet (1). Elles présentent donc un véritable recul sur Marot. Ce n'est que lorsque Ronsard conçut la poésie lyrique comme devant se compléter par le chant, qu'il en tira la conséquence nécessaire, qui était, comme l'avait compris Marot, non pas forcément l'alternance rigoureuse des rimes, mais simplement l'identité des strophes, obtenue *le plus souvent* au moyen de l'alternance (2). Il fit alors des odes « mesurées à la lyre », comme il disait. Quant à ses premiers essais, il ne voulut pas d'abord les perdre ; il les inséra donc dans ses premières éditions, à la suite des livres d'odes, dans ce qu'il appelait le *Bocage,* autrement dit Poésies diverses (3). Il les a retranchés ensuite.

Passons à l'œuvre principale. Je suis bien obligé de constater que ce qu'on y trouve de meilleur dérive *directement* et *immédiatement* des formes de Marot, et ne demandait aucun effort d'*invention* proprement dite. Remplacer une strophe féminine par une masculine, ou inversement, changer la mesure d'une strophe isométrique donnée, ou même, dans une strophe hétérométrique, allonger ou raccourcir une des deux mesures, et même par extension les deux, tout en conservant le schéma, qui est toujours l'essentiel, tous les poètes pouvaient le faire et le fai-

(1) On trouve aussi cette disposition dans les *Heures de Notre-Dame,* de Gringore (1525), dont la plus grande partie est en quatrain de décasyllabes, notamment les *Psaumes de la Pénitence.* Pour la pièce de Ronsard, voir II, 402. Il a repris encore cette disposition dans une pièce meilleure (*Ou allez-vous, Filles du ciel*), qui ne fut supprimée qu'en 1584 (p. 419). Il faut beaucoup de bonne volonté pour voir dans cette seconde pièce, avec M. Laumonier, « un essai ingénieux de dissymétrie double » (*Ronsard,* p. 694, n. 3). C'est beaucoup plus simple. L'année suivante, 1551, F. Habert, poète de transition, publiera encore, à la suite de l'*Institution de libéralité chrétienne,* un poème de 250 septains sur deux rimes, l'une masc., l'autre fém., mais dans un ordre quelconque. C'est le cas de la pièce de Ronsard. On n'est passé à l'alternance régulière que progressivement.

(2) Il y a des formes de strophes, notamment *abab cc,* où l'alternance rigoureuse fut très longue à s'imposer, la soudure n'étant pas parfaite entre les éléments. Il en fut de même du sonnet.

(3) *Bocage* de 1550 ou de 1554, qui fait suite aux *Odes,* et qu'il ne faut pas confondre avec le *Bocage royal* de 1584, où il n'y a guère que des rimes suivies. *Bocage* est la traduction du *Silvae,* de Stace, à l'imitation du *Silve* de Luigi Alamanni ; car jamais il n'a la priorité pour rien : c'est une chose très curieuse.

saient déjà plus ou moins, et Ronsard le fit comme les autres. Il a peut-être eu la chance, disons, si l'on veut, le mérite, de réaliser, à l'aide de l'alexandrin, quelques-unes des formes définitives de la lyrique française. Le mérite n'est pas très considérable, parce que, s'il ne l'avait pas fait, d'autres l'auraient fait certainement ; mais enfin c'est un mérite, puisqu'on ne l'avait pas encore fait. Plusieurs avant lui avaient mis l'alexandrin dans la strophe, mais fortuitement, et pas toujours dans des formes heureuses. Il l'a fait, lui, de propos délibéré, et dans des formes excellentes. Seulement, il se trouve que Baïf et d'autres le faisaient dans le même temps que lui, si bien qu'il n'est pas toujours facile de savoir qui est le premier. D'après les dates si scrupuleusement établies par M. Laumonier, les premiers quatrains et sixains isométriques d'alexandrins publiés par Ronsard paraissent être au plus tôt de 1554 (1). Or, à cette date, Baïf avait déjà pour le moins *embrassé* les alexandrins avant que Ronsard les croisât (2).

Le quatrain croisé 12.6.12.6 (rythme de la *Consolation à du Périer*) est un peu antérieur aux quatrains isométriques ; et il est probablement de Ronsard, encore que la première publication soit de Baïf (3) ; mais c'était la suite naturelle de 10.6.10.6, déjà réalisé par Ronsard, à l'imitation du quatrain de Marot cité plus haut, 8.6.8.6. Le sixain 12.12.6 est certainement de lui et avait paru dès 1550 ; mais il dérivait de 10.10.6, que Ronsard employait en même temps, et qui était d'usage courant. Encore ne fut-il pas régulier d'abord (4). C'est dans les *Amours de Marie* que le poète réalisa la forme définitive, mais toujours en strophes féminines, comme son modèle :

Je me trompe : il est le premier qui ait mis des guillemets dans ses livres en tête des vers, pour attirer l'attention du lecteur sur les idées générales !

(1) *Odes*, II, 23, et V, 19, et p. 483 ; *Sonnets pour Hélène*, II, 72 ; *Amours*, p. 253 ; *Mascarades*, t. IV, p. 184 et *Elégie* IX.

(2) *Amours de Méline*, fin du livre I, pièce adressée précisément à Ronsard. Sans compter qu'il y a deux quatrains d'alexandrins à rimes croisées dans les *Dernières poésies* de Marguerite de Navarre (éd. Lefranc, p. 368). Dès l'instant que l'alexandrin était ressuscité, c'était fatal. Le sixain d'alexandrins luimême se trouve déjà réalisé en somme dans les quatorzains de J. Martin.

(3) Ronsard, *Epitaphes*, t. VII, p. 240, et t. I, p. 383 (sans divisions) ; Baif, I, 220.

(4) Dans *Odes*, III, 17, les rimes *a* et *b* sont fém., et dans les *Hymnes retranchées*, II, toutes les rimes sont fém. Ce sixain sera longtemps féminin, précisément comme celui dont il dérive.

Amour, dis-moi, de grâce (ainsi des bas humains
Et des dieux soit toujours l'empire entre tes mains),
Qui te fournit de flèches,
Vu que toujours colère en mille et mille lieux
Tu perds tes traits és cœurs des hommes et des dieux,
Empennés de flammèches ?

Pauvret, répond Amour, eh quoi ! ignores-tu
La rigueur, la douceur, la force, la vertu
Des beaux yeux de ta mie ?
Plus je répands de traits sur hommes et sur dieux,
Et plus d'un seul regard m'en fournissent les yeux
De ta belle Marie.

Et c'est tout pour l'alexandrin. Ce n'est pas énorme (1). Et il faut encore noter que Ronsard ajoute l'alexandrin aux vers des autres mesures, sans paraître y attacher plus d'importance. Ce n'est pour lui qu'une mesure de plus ; il n'a pas plus compris l'importance de l'alexandrin que celle du dizain ; pas plus que ses contemporains il n'a compris que l'alexandrin devait remplacer le décasyllabe dans le lyrisme aussi bien que dans des hymnes ou des poèmes. La preuve, c'est qu'il emploie le décasyllabe encore plus que l'alexandrin : il maintient notamment la forme de Marot, 10.10.6, tout à côté de la forme 12.12.6, qui en dérivait : on dirait qu'il ne voit pas la différence (2). Il est même surprenant qu'ayant tant usé de l'alexandrin dans ses *Hymnes,* ses *Poèmes,* ses *Eglogues, ses Sonnets, ses Discours,* il en ait fait si peu d'usage dans ses pièces lyriques : deux ou trois fois dans la première édition des *Odes,* une douzaine de fois depuis, et jamais longuement ; c'est peu pour une œuvre si considérable. Je ne lui reprocherai pas de n'avoir pas construit l'alexandrin avec l'octosyllabe : ce sera l'œuvre du XVIIe siècle ; c'est à peine si Desportes a commencé dans ses *Psaumes* ; il semble que le XVIe siècle ait eu de la peine à admettre le rapport de 12 à 8 : peut-être y fallait-il des oreilles plus exercées (3). Mais au moins aurait-il pu faire des strophes à clausule de six syllabes : il a

(1) Il y a encore dans Ronsard un quintil d'alexandrins, mais du type *aabba*, forme médiévale et très inférieure.

(2) *Amours de Marie,* pp. 175 et 214 (éd. Becq, 28 et 36). Les deux formes coexisteront encore pendant longtemps.

(3) Pourtant dès le XVe siècle, on avait vu l'alexandrin alterner avec l'octosyllabe dans la *Passion de Semur* (Voir L. Roy, le *Mystère de la Passion*).

bien fait des strophes saphiques (1). On dirait qu'il n'a employé l'alexandrin que par principe, et non par goût. C'est sans doute que l'alexandrin l'obligeait à des strophes de trop grande envergure. Ce sensuel un peu mélancolique n'était pas fait pour le grand lyrisme à la façon de V. Hugo. Ajoutons que pour lui, comme pour Marot, il s'agissait de vers à chanter : pour lui aussi, c'est une circonstance atténuante.

Ainsi, pour les strophes à base d'alexandrins, la part d'invention, même très relative, de Ronsard, est assez mince. Trouverons-nous davantage dans l'ode légère, dans l'*odelette* ? Je crois bien cette fois que le mot est de lui, mais je n'en jurerais pas. Toujours est-il qu'il appelle volontiers *odelettes* ses odes, non pas les plus légères, mais les plus courtes. Joli nom, qui conviendrait bien à la majeure partie de ses odes, à celles qu'il appelle *Chansons*, et aux autres aussi, à presque toutes, autant par la nature des idées qui s'y développent, que par la brièveté du vers et de la strophe. Odelettes, toutes ces pièces en sixains d'octosyllabes, le rythme du siècle, qu'il a employé à satiété (2). Odelettes aussi, tous ces huitains faits de quatrains accolés. Mais nous laisserons de côté tous les huitains ou douzains faits de quatrains : ce ne sont jamais que des quatrains, et ces combinaisons méritent peu d'éloges. Nous laisserons de côté aussi toutes les strophes isométriques en rimes plates (3). Et alors que nous restera-t-il ?

(1) Encore une erreur sans doute, mais beaucoup moins grave que celle des odes pindariques, et pour laquelle il eut encore, *comme pour tout le reste*, des devanciers.

(2) Une cinquantaine de fois, c'est beaucoup, pour un homme qui recherchait tant la variété. Et les strophes sont indifféremment masculines et féminines : il n'attachait donc à ce détail aucune importance.

(3) Ronsard et son école ont fait non pas seulement des *strophes*, mais même des *odes* en rimes plates (octosyllabes ou heptasyllabes), sans division en strophes : voir Ronsard, *Odes*, II, 19 ; III, 1 et 9, etc., ou encore les *Odes* de Magny, IV et V, et jusqu'aux chœurs du *J. César* de Grévin. C'est en vain que M. Laumonier prétend diviser ces odes prétendues en quatrains : quoi qu'il en pense, la discordance entre la période rythmique et la période logique est un obstacle absolu, sans parler du demi-quatrain qui doit rester, une fois sur deux. Ces odes sont donc en dehors de notre sujet. J'ajoute que cette bizarrerie se retrouve encore en plein xviie siècle, chez Théophile, chez Boisrobert (*Recueil Malherbien* de 1627, pp. 462 et 518), et même chez Scarron, dont une épître à Maynard, en octosyllabes, parue dans les *Œuvres burlesques* de 1647, est qualifiée *ode* dans les premières éditions, sous prétexte sans doute que l'épître est élogieuse.

Tout au plus une quinzaine de formes non réalisées avant lui. Et que valent-elles ? Car enfin la quantité, c'est quelque chose, et je veux bien louer Ronsard des efforts qu'il a faits pour varier et modifier les formes de Marot. Mais la qualité, c'est quelque chose aussi. Or, la plupart de ces formes sont médiocres, et l'auteur lui-même les a rejetées. Nous verrons que Desportes, venu après Ronsard, fera beaucoup mieux que lui.

Qu'y trouvons-nous en effet ? A part 10.6.10.6, des quatrains où les mesures et les rimes, au lieu d'être croisées, sont embrassées, ou, ce qui est pis encore, juxtaposées par groupes de deux (rimes plates), avec prédominance constante du décasyllabe : il a fort justement rejeté ces essais mal venus (1). Il n'y a d'exception que pour un quatrain, *un seul*, qui est peut-être sa plus heureuse trouvaille : or il dérive aussi directement d'un rythme de Marot. On se rappelle le psaume 101, où Marot avait mis à la suite de trois décasyllabes un vers de quatre, qui rimait avec le troisième, et en était comme l'écho. Ronsard comprit le parti qu'on pouvait tirer de ce rythme en l'amincissant : il réduisit les décasyllabes à des vers de six, sans toucher au quatrième, et il eut l'ode fameuse *De l'élection de son sépulcre* (2).

Le quintil *ababa* est peut-être de Ronsard, peut-être d'un autre ; il n'est d'ailleurs pas merveilleux (3). Quant aux sixains, je ne vois à relever que 8.8.7, association médiocre, qu'il a encore rejetée ; je laisse de côté les sixains à rimes suivies, qui ne sont pas des strophes. J'ai déjà parlé de ses essais de dizains, assez heureux, mais qui dérivent de Marot et de plusieurs autres. Il reste tout juste un neuvain dérivé de Jean Lemaire, et qui n'est pas merveilleux (4), un huitain imité de Peletier, qui est mauvais, et qu'il a rejeté (5), et deux septains, dont l'un serait

(1) Ce sont 6.10.10.6 (p. 427), 8.7.7.8 (p. 428), 7.10.10.7 (p. 465), 10.10.8.8 (p. 431), 8.8.10.10 (p. 409). La première de ces formes eut pourtant du succès. Toutes sont antérieures à 1550 (Cf. p. 394).

(2) Je dois pourtant faire une restriction : le rythme de cette pièce me paraît ressembler beaucoup à certains rythmes populaires du temps, et je ne serais nullement surpris qu'elle fût imitée de l'un d'eux, quoique je n'en connaisse pas d'identique. Voir plus loin, au chapitre du quatrain à clausule, p. 133, n. 2.

(3) Le fond de la pièce vaut mieux que la forme : voir au chapitre du quintil.

(4) *Odes*, V, I (*abaab cddc*, pour *abaab bcbc*). Les meilleurs neuvains commencent par un quatrain.

(5) *Odes ret.*, p. 425 (un quatrain d'hexasyllabes embrassés, entre deux distiques d'octosyllabes, nettement distincts).

déplorable, si ce n'était une simple chanson (1). En revanche, l'autre est la seule forme intéressante de Ronsard, qui puisse peut-être s'appeler une invention. Au lieu du septain à quatrain initial, *ababccb*, dont nous avons parlé plus haut, et qui est le septain classique, il a donné, en renversant les éléments, *aabcbcb*, en vers de sept et de huit :

Tu es la nymphe éternelle
De ma terre paternelle.
Pour ce, en ce pré verdelet,
Vois ton poète qui t'orne
D'un petit chevreau de lait,
A qui l'une et l'autre corne
Sortent du front nouvelet.

Toujours l'été je repose
Près ton onde, où je compose,
Caché sous tes saules verts,
Je ne sais quoi qui ta gloire
Enverra par l'univers,
Commandant à la mémoire
Que tu vives par mes vers (2).

Ce type de septain n'a pas eu beaucoup de succès, et nous verrons pourquoi il ne vaut pas l'autre ; mais il n'est pas mauvais, et je ne l'ai pas trouvé avant Ronsard.

Voilà le bilan. Il n'a rien de merveilleux. Je l'ai dit et je crois l'avoir montré : d'inventions véritables, il n'y en a presque point. Il ne pouvait pas d'ailleurs y en avoir beaucoup, puisque l'essentiel était fait. Mais qu'importe après tout ? V. Hugo non plus n'a pas inventé grand chose : encore qu'il ait inventé beaucoup plus, et surtout beaucoup mieux que Ronsard, tout de même il n'y avait pas place pour beaucoup d'inventions après trois siècles. V. Hugo en est-il moins grand ? (3) Il est vrai que

(1) *Sonnets pour Hélène*, t. I, p. 285 (*ababccc*).

(2) *Odes*, II, 9 ou éd. Becq, p. 105 (*A la fontaine Bellerie*) ; cf. III, 14 (octos.).

(3) S'il suffisait de faire cent variations sur des formes connues pour être qualifié d'inventeur, le plus grand inventeur de formes lyriques ne serait sans doute ni Ronsard, ni V. Hugo : ce serait peut-être M. Richepin. Que dis-je ? En se servant de mon *Répertoire*, un poète doué de quelque facilité pourrait sans peine réaliser aujourd'hui encore un gros recueil de vers, où les rythmes, tous différents, et tous intéressants, seraient tous également sans exemple connu. Qu'est-ce que cela prouverait ?

V. Hugo a su choisir dans ce qui existait, avec un sens incomparable des formes lyriques. Il n'a presque rien négligé de ce qui était bon. Ronsard était fort loin d'avoir ce sens du lyrisme. Il est à ce point de vue inférieur à Marot et même à Desportes. Il a commis des erreurs multiples, et n'a su tirer des formes de Marot qu'une mince partie de ce qu'elles contenaient implicitement d'excellent, et il a laissé beaucoup à faire à ses successeurs. Il n'en est pas moins en son temps le *Prince de l'Ode,* comme disait Du Bellay, ou plutôt le *prince de l'odelette.* Peut-être est-il un peu surfait depuis un siècle, et cela compense l'injuste oubli dont il a été victime. Je ne suis pas bien sûr que Du Bellay, qui s'effaça modestement derrière lui, ne lui soit pas égal, sinon supérieur ; mais comme la gloire de Du Bellay est surtout dans ses *Regrets,* c'est à dire dans ses sonnets, la poésie strophique ne saurait opposer de rival à Ronsard à cette époque. Seulement, il faut cesser de le prendre pour un « prodigieux inventeur de rythmes ». Son mérite est moins dans la façon du vase qui enferme la liqueur que dans la composition de la liqueur elle-même, et la plupart de ses chefs-d'œuvre sont écrits dans les formes les plus banales, notamment dans le sixain classique d'octosyllabes, dont il a légèrement abusé, avec toute sa génération (1).

Cette génération aussi travaillait en même temps que lui à développer le système qu'avait inauguré Marot, et son œuvre est inséparable de celle de Ronsard. Si elle fit moins bien que lui pour le fond, elle fit parfois mieux pour la forme.

Dans la Pléiade même, nous avons déjà parlé de Baïf. Ajoutons qu'il a emprunté deux formes au recueil de chansons de 1548, cité plus haut. C'est d'une part le sixain à rimes finales interverties, *aab cbc,* dans son poème de l'*Aurore* :

Les paupières oisives
Du lourd somme tu prives,
Somme, image de mort ;
Sous ta clarté bénigne,
A l'œuvre l'homme acort
Gayement s'achemine...

(1) Ce mot de génération est d'autant plus exact que ces poètes ont réellement tous le même âge. On n'a peut-être jamais vu un si grand nombre de talents poétiques réunis dans le même temps. Tous les poètes de la *Pléiade* (Dorat à part) naissent entre 1521 et 1532, immédiatement après Henri II, ainsi que Louise Labé, Tahureau, Des Autels, La Péruse, Magny, Pasquier, etc.

Chacun tu dessommeiles,
Mais sur tous tu réveilles
Celui qui ardent suit
Le métier des neuf Muses,
Languissant toute nuit
Quand tardive tu muses (1).

Baïf mit également ce sixain en vers de sept, et Ronsard ensuite en vers de huit, et ce rythme sera une des formes préférées du XVIIe siècle. C'est au même recueil de chansons, semble-t-il, que Baïf a emprunté aussi le dizain en vers de six, dans la forme classique *abab ccdeed* ; il réalisa également le dizain d'octosyllabes dans la forme chère au XVIIe siècle, *abba ccdede.* Il essaya en outre d'introduire l'octosyllabe dans les clausules du sixain ; mais il garda le décasyllabe pour base (10.10.8), et passa ainsi à côté de la vérité :

Pleurez, mes yeux, toi soupire, mon cœur.
Langue, plains-toi de l'extrême rigueur
    Dont me gêne ma fière dame :
Afin au moins, si je n'ai le pouvoir
Par mes sanglots à pitié l'émouvoir,
    Que tout vivant sa fierté blâme... (2)

Enfin Baïf risqua à diverses reprises dans ses strophes l'emploi du décasyllabe moderne à hémistiches égaux, fort décrié en son temps (3). On voit que Baïf était fort curieux de rythmes nouveaux.

Jodelle, de son côté, inaugure dans les rimes tiercées l'alexandrin, qui sera le mètre de Gautier et Leconte de Lisle ; il crée le huitain fait d'un sixain à distique final répété (*aab ccb cb*), forme qui aura du succès au siècle suivant (4). Enfin, il invente

(1) Voir ci-dessus, p. 34. Dans la 9e ode pindarique de Ronsard (*aabccb ddefef*), on reconnaîtra aussi notre sixain.

(2) Tahureau a réalisé le même rythme la même année que Baïf, et peut-être avant lui : l'un des deux l'a certainement communiqué à l'autre.

(3) Notamment dans un chœur d'*Antigone* (V, 3), en un quintil de deux mesures, 10.10.5.10.5, dérivé de celui que nous citons plus haut, p. 26. Il voulut aussi varier les rimes tiercées par une nouvelle disposition de rimes ; mais en réalité ce n'étaient plus des rimes tiercées, mais un simple sixain italien, à rimes non alternables : *aba cbc.*

(4) J. Martin avait déjà donné le sixain suivi d'un distique (*aabccbdd*), qui sera également employé au XVIIe siècle : cette forme n'est pas merveilleuse;

le neuvain fait de trois tercets (*aab ccb ddb*), forme peu employée à cette époque, malgré l'exemple de Baïf et de Belleau, et qui sera rénovée par V. Hugo dans les *Orientales* :

Grenade a plus de merveilles
Que n'a de graines vermeilles
Le beau fruit de ses vallons :
Grenade, la bien nommée,
Lorsque la guerre enflammée
Déroule ses pavillons,
Cent fois plus terrible éclate
Que la grenade écarlate
Sur le front des bataillons (1).

Il a repris aussi le sixain à rimes finales interverties, *aab cbc*, mais sur deux mesures, 7 et 5 : en déplaçant la césure, il a réalisé une forme dissymétrique, qui lui a donné une fort jolie chanson :

Tous les chants des amants sont
Pleins d'un mal que point ils n'ont,
Pleins de tourments et de pleurs,
    De glaces et flammes :
Mais feintes sont leurs douleurs,
    Ainsi que leurs âmes.

Si ces amants enduraient
Tant de maux et s'ils pleuraient
Vraiment du cœur et de l'œil,
    Non par plainte folle,
On leur verrait plus de deuil
    Et moins de parole.

Dans le même temps sans doute, Olivier de Magny et Tahureau réalisaient enfin le dizain d'octosyllabes dans la forme classique, *abab ccdeed* (2).

mais ne doit pas se confondre avec le huitain hétérométrique *aa bccb dd*, invention médiocre de Peletier, qu'imita Ronsard.

(1) V. Hugo, *Orient.*, 31. Les neuvains de Jodelle et Baïf étaient en octosyllabes, celui de Belleau en heptasyllabes.

(2) Dès 1551, Bèze avait déjà fait le dizain d'octosyllabes avec le sixain classique, mais avec quatrain embrassé. Denisot fit le dizain classique en vers de cinq ; le même Denisot donnait le sixain symétrique 6.6.4, La Péruse le quatrain 7.5.7.5, et le sixain symétrique 7.7.5, et Toutain le quintil 12.6.12.12.6. Ajoutons que Th. de Bèze, remplaça dans ses psaumes le sixain *abab cc* par

Arrivons à Desportes. On ne le lit plus aujourd'hui que dans l'édition Michiels, qui a éliminé les *Psaumes*. Mais c'est dans les *Psaumes* que Desportes a fait le plus d'effort pour mettre de la variété dans ses formes strophiques. Et en leur temps ces Psaumes ont eu presque autant de succès que le reste de l'œuvre. Sans doute, ils ne furent pas un livre de chevet, comme ceux de Marot l'étaient pour les protestants, mais les éditions en furent très nombreuses ; je parle des éditions complètes, dont il faut soigneusement distinguer les autres, à cause des dates (1). Or, Desportes, quoique venu après Ronsard, a réalisé, surtout dans ses Psaumes, des formes nouvelles aussi nombreuses que celles de Ronsard, et certainement meilleures. Il a essayé notamment de croiser les mesures 12 et 8, et sur ce point s'est montré en avance sur son temps (2). Mais il a construit surtout fréquemment trois alexandrins avec un vers de six quatrième, troisième ou second, en strophes croisées, embrassées ou suivies (3).

Les innovations de Desportes dans le quintil ne sont pas heureuses. Dans le sixain elles sont meilleures, car nous y voyons le sixain d'alexandrins à clausule de six, et aussi le sixain symétrique 12.6.12. D'autre part, jamais il ne met dans le sixain hétérométrique plus de deux vers courts, et quand il n'en met qu'un c'est toujours aux meilleures places : troisième, cinquième ou sixième ; et ceci est l'indice d'un goût très sûr. Enfin, il a repris le premier chez Corrozet le neuvain *abab ccdcd*, dizain atténué, cher à Jean-Baptiste Rousseau et au XVIIIe siècle :

le sixain *abba cc*, en vers de sept, huit, dix et douze (dès 1551) : c'était apparemment pour conserver l'alternance des rimes à la fois dans les strophes et entre les strophes.

(1) Les soixante premiers (de Desportes et non de David) paraissent en 1591 ; trois ans après, il y en a soixante quinze, cent en 1598, et 150 en 1603 et années suivantes.

(2) *Ps.* 62 ; cf. 12.8.12.12, au *ps.* 87 (éd. Michiels, p. 521).

(3) La meilleure de ces formes, c'est le quatrain croisé 12.12.12.6, le rythme du *Lac* et du *Crucifix* ; mais plusieurs l'avaient employé avant lui. Je l'ai trouvé pour la première fois dans l'*Amaranthe* du sieur de Mailly (1560) : on voit bien que ces choses-là sont à la portée de tout le monde. Quant au même quatrain 12.12.12.6, à rimes suivies, que Desportes employa plusieurs fois, et qui après lui eut tant de succès pendant un demi-siècle, on le trouve dès 1555 dans les *Foresteries* de Vauquelin. D'autre part le même type de quatrain, à clausule de huit, est dans Rapin, en rimes croisées et en rimes masculines suivies ; Aubigné l'avait sans doute déjà réalisé en rimes embrassées. Le quatrain croisé 8.12.8.12, forme inférieure, fut aussi inauguré par Rapin en rimes masculines.

Je suis bien d'avis qu'une dame
Ne doive aisément s'assurer
Qu'un jeune amant garde sa flamme,
Pour le voir plaindre et soupirer ;
Car, presqu'aussitôt qu'il commence,
Le refus ou la jouissance
Éteignent ses feux si cuisants,
Et n'y peut avoir d'assurance
Qu'il n'ait passé deux fois douze ans.

Et puis la jeunesse indiscrète,
Brûlant d'amoureuse chaleur,
Ne saurait retenir secrète
Une joie ou une douleur ;
De ses faveurs elle se vante,
Prompte, dédaigneuse, arrogante ;
Rien ne s'y peut voir d'arrêté,
Et son âme est plus inconstante
Qu'un flot deçà delà porté.

Je parle ici des formes nouvelles ; mais la forme préférée de Desportes, c'est le sixain pur d'alexandrins, qu'il a employé plus de trente fois, et surtout dans ses *Premières œuvres* : c'est lui qui a fait la fortune de ce beau rythme à qui nous devons tant de chefs-d'œuvre (1). D'une façon générale, on peut dire qu'outre ses innovations, il a choisi ce qu'il y avait de meilleur avant lui, avec un sens des formes bien plus sûr que Ronsard. On peut regretter sans doute qu'il ait presque complètement abandonné toutes les strophes hétérométriques légères, qui étaient peut-être le meilleur de Ronsard ; car il ignore à peu près le vers de sept syllabes, et absolument les vers plus courts, sauf pour construire le vers de six avec de plus longs. Mais en revanche, on voit naître avec lui le sentiment d'un lyrisme un peu plus élevé que celui de Ronsard ; il fraye ainsi la voie à Bertaut d'abord, et surtout à Malherbe, car il n'y a pas plus de fossé entre Malherbe et lui qu'entre Ronsard et Marot.

L'œuvre de Desportes, depuis les *Premières Œuvres* de 1573 jusqu'aux *Psaumes* de 1603, occupe presque toute la période qui sépare la génération de Ronsard de l'école de Malherbe, et l'on y trouve peu d'innovations en dehors de lui (2). Mais l'époque

(1) Il a mis aussi l'alexandrin dans le sixain *ababab*, comme dans le quintil *ababa*.

(2) Il faut mettre à part le quintil. Outre la forme hétérométrique de Go-

est remarquable par l'abondance extraordinaire des poètes, d'abord entre 1579 et 1588, puis à partir de 1594 (jusqu'à 1610 environ). Or, parmi ces poètes, de valeur fort diverse, il y en a qui se sont fait remarquer par une très grande variété de rythmes. Comme ce livre n'est pas une histoire de la poésie française, et que la forme l'emporte ici sur le fond, on ne sera pas surpris de nous voir citer parmi d'autres des noms que l'histoire de la littérature ne connaît pas (1). Nous devons signaler d'abord le grand poète tragique Robert Garnier, dont le recueil de vers est perdu, mais dont les tragédies offrent, à elles seules, dans les chœurs qu'elles contiennent, plus de trente rythmes différents, souvent très intéressants, où l'octosyllabe s'associe non plus seulement avec le vers de six, mais aussi avec celui de quatre (2). Après lui, nous citerons J. de la Jessée (3), J. de Boyssières (4), Guy Le Fèvre de la Boderie (5), et Cl. de Pontoux ; un peu plus tard, vers la fin du siècle, ou au commencement du suivant, Christophe de Beaujeu, du Peyrat (6), Jean Godard, Cl. Gauchet (7), le sieur de Fiefmelin, Cl. Hopil (8), et même le jésuite Michel Coyssard. Je ne donne pas tous ces poètes comme excellents, mais je constate qu'un Fiefmelin, par exemple, dans ses 20.000 vers, présente autant de variété de rythmes, sinon plus, que Ronsard lui-même ; d'où il pourrait bien résulter que la

dard (7.7.5.7.5, *aabab*), Cl. Gauchet a mis en quintils variés le tiers de son *Livre de l'Ecclésiastique*, et plusieurs sont en alexandrins ; mais le meilleur quintil d'alexandrins (*abaab*) avait déjà été réalisé par J. de la Jessée. Abraham de Vermeil, des *Muses ralliées*, a beaucoup pratiqué aussi le quintil, et s'en est servi pour réaliser le premier les neuvains *abab cdccd* et *abba cdccd*, différents de celui de Desportes.

(1) L'un d'eux, Christophe de Beaujeu, avoue qu'on trouvera dans beaucoup d'endroits de ses œuvres des vers « hors de rime et de raison »

(2) Ces rythmes conviennent-ils bien à la tragédie, c'est une autre affaire. On voit que l'erreur de Marot et de Ronsard est commune au siècle entier.

(3) Qui construisit le premier quintil d'alexandrins dans la forme classique *abaab*. Il inventa aussi le septain *abba cac*, d'ailleurs médiocre.

(4) Qui mit le premier l'alexandrin dans le sixain *aab cbc*, et dans le dizain classique, et inaugura le sixain 12.12.6 12.6.12, *aab cbc*).

(5) Qui réalisa avant les modernes des quatrains de décasyllabes avec les deux césures et la clausule de cinq, et aussi divers sixains.

(6) Qui a embrassé le quatrain 8.8.8.4.

(7) Qui mit le premier l'alexandrin dans plusieurs formes de quintils, sans compter le sixain *abba ba* et le septain *abab ccb*.

(8) Qui réalisa le quatrain 8.8.8.6, le quintil 12.12.6.12.6 (*aabab*), le sixain 8.8.12, etc.

variété des rythmes est un mérite après tout assez secondaire (1). Il faut louer les poètes qui évitent la monotonie, mais on avouera que cela n'est pas très difficile. Sans doute les rythmes que ceux-ci emploient étaient presque toujours connus avant eux ; mais pense-t-on qu'ils les aient tous copiés ? Ils étaient capables de varier à leur tour et tous seuls les types connus. Les poètes emploient souvent des formes lyriques sans se douter que d'autres les ont déjà réalisées (2).

Avant de passer à Malherbe, nous devons signaler encore les perfectionnements techniques dont la strophe fut l'objet pendant la seconde moitié du XVIe siècle, car c'est une erreur de croire qu'il n'y en ait point eu avant Malherbe. Ronsard, c'est lui-même qui l'a dit, prenait son premier vers comme il venait, masculin ou féminin ; après quoi il continuait, en alternant les rimes le plus ordinairement, et la strophe se terminait comme elle pouvait : entre les strophes masculines et féminines, il ne fit guère de différence (3). La plupart des poètes firent comme lui pendant longtemps, et un Racan, en plein milieu du XVIIe siècle, ne fera pas autrement. Mais dans la Pléiade même, on commença à faire une distinction. C'est chez Belleau qu'elle se marque d'abord, et va en s'accentuant : le sixain d'octosyllabes, la forme si chère au siècle, est masculin chez lui presque toujours (4). Il l'est encore davantage chez Baïf (qui est pourtant le poète le plus négligé de la Pléiade), au point que dans les *Mimes*,

(1) Même quand ces rythmes n'ont pas encore été réalisés.

(2) Si les poètes daignent feuilleter ce livre, et surtout le *Répertoire*, quelques-uns seront certainement bien surpris d'apprendre qu'on a employé avant eux des formes qu'ils croyaient avoir inventées. On peut être convaincu que les formes un peu rares ont été inventées plusieurs fois. — A l'inverse des poètes que je viens de citer, Bertaut, en dehors de quelques chansons des *Vers amoureux* (pp. 352-374), ne connaît presque absolument que le quatrain et le sixain d'alexandrins, le quatrain dans les *Vers amoureux*, le sixain dans les *Cantiques* et les vers officiels, sans mélange même du vers de six. Sans doute, il a contribué avec Desportes à la fortune de ces deux belles formes ; il aurait pu le faire sans s'y confiner aussi exclusivement. Il est vrai qu'il ne réussit guère, quand il invente, à supposer que le quatrain 6.6.6.12, de sa fameuse chanson, soit bien de lui, ce qui d'ailleurs est fort douteux.

(3) Il est curieux cependant que les strophes des odes pindariques soient presque toujours masculines. Il est vrai que la plus longue, l'ode à Michel de l'Hôpital, est justement dans les exceptions. Tout de même pourquoi Ronsard n'a-t-il pas fait pour les autres odes ce qu'il avait fait pour les pindariques ?

(4) Trente fois sur trente-cinq : voir surtout les *Pierres précieuses*.

sa dernière œuvre, le sixain est masculin sans exception (1). Le fait n'est pas si frappant chez Desportes et Bertaut, mais la prédominance de la strophe masculine dans le sixain d'alexandrins y est encore très marquée, surtout chez Desportes (2). Dans les autres strophes, elle est moins forte, mais elle se répand progressivement, et dans Aubigné, un poète bien négligé aussi, et fort peu soucieux en apparence de la technique du vers, la strophe féminine est presque rare.

D'où vient cette tendance ? Comme cette pratique n'a jamais été érigée en règle absolue, les auteurs d'*Arts poétiques* ont négligé de nous en parler, et, par suite, de nous en donner les raisons. Les poètes modernes estiment en général que la strophe finit mieux sur le son ferme et plein de la rime masculine, tandis que la rime féminine, avec son prolongement sonore, suggère à l'esprit l'idée de quelque chose d'inachevé (3). Il est possible que les poètes du XVI[e] siècle aient eu aussi cette idée. Toutefois, on ne peut pas ne pas être frappé de ce fait que le perfectionnement prit son point de départ dans le sixain, et non ailleurs. C'est pourquoi je suppose qu'il y a une autre raison. Le sixain, qui est sur trois rimes, *aabccb*, en a nécessairement deux de même espèce, *a* et *c*. Or la rime féminine est en principe beaucoup plus sonore que l'autre, et par suite plus agréable à l'oreille : il est donc probable que les poètes ont préféré le sixain masculin, parce qu'il présentait quatre vers féminins sur six. Ce n'est pas pour la rime masculine qu'ils ont fait la strophe masculine, mais au contraire pour multiplier les rimes féminines. Et ainsi ils ont pris l'habitude de commencer leurs strophes, celles-là et les autres, par des rimes féminines, ce qui en général était le meilleur moyen de les multiplier, et ce qui, en général aussi, amenait la rime finale masculine. Nous verrons cependant la strophe féminine se maintenir de préférence à l'autre pour certains sujets (4); mais à partir de 1620 ou 1630, la rime masculine finale devient

(1) Dans les trois derniers livres des *Poèmes*, il n'était déjà féminin qu'une fois sur dix-neuf.

(2) Quoiqu'il paraisse préférer la strophe féminine pour l'octosyllabe.

(3) Est-ce pour ce motif que l'usage de la strophe masculine était déjà pratiqué *dans le huitain* par le moyen haut allemand ? (Voir KAUFMANN, *Deutsche Metrik*).

(4) Et même, chez les modernes, dans certaines *formes* de strophes.

la règle générale (1) ; et dans le dizain, où Malherbe n'a employé que la rime masculine, la règle sera presque sans exception.

Mais toutes les strophes ne finissent pas par une rime d'une autre espèce que celle du début. Le quatrain embrassé, pour prendre l'exemple le plus simple, commence et finit par la même rime. De là un inconvénient. Que la strophe soit masculine ou féminine, peu importe : si les strophes sont identiques, l'alternance des rimes disparaît nécessairement entre les strophes. Pour parer à ce défaut, il n'y a qu'un moyen : c'est de faire ce que nous appellerons, ici et ailleurs, des strophes *alternes*, c'est-à-dire alternativement masculines et féminines, *mffm, fmmf, mffm*, etc. (2). C'est le parti qu'ont pris presque toujours les poètes modernes, et la plupart s'en font une règle absolue. Au XVIe siècle (et aussi au XVIIe), on maintient généralement l'identité des strophes. Toutefois, quelques-uns ont conçu et appliqué dès cette époque, quoique assez rarement, le perfectionnement, ou si l'on veut, le raffinement technique dont nous venons de parler . Sibilet l'avait déjà fait dans son *Iphigène*, pour le quatrain embrassé de décasyllabes (3) ; du Bellay le fit le premier, et une seule fois, pour celui d'octosyllabes, Belleau pour celui d'alexandrins (4).

(1) Dans Saint-Amant ou dans Corneille, il n'y a presque pas de strophes féminines. Mais bien avant eux, dans Hardy, il n'y en avait point du tout,sauf le cas des strophes *alternes*, dont nous allons parler.

(2) Il n'y a dans cette alternance aucune complexité, et il est absolument impossible de l'assimiler, comme fait M. Laumonier, à l'alternance de deux strophes réellement différentes, qu'il appelle *système strophique double* : il n'y a ici qu'une seule strophe, puisque le rythme est identique.

(3) Je dois dire que les Grands Rhétoriqueurs, Crétin et Bouchet, l'avaient fait aussi parfois, pour leurs massifs couplets de ballades.

(4) Ronsard le fit aussi pour l'octosyllabe, mais beaucoup plus tard. C'est le cardinal du Perron qui réalisa le premier l'alternance dans le sixain *aabcbc*, encore peu usité : voir ses stances (en alexandrins) *Sur la venue du roi à Paris* ; mais il n'y a guère que Théophile qui ait suivi cet exemple assez fréquemment. En revanche, et depuis Ronsard, il arrive parfois aux poètes d'alterner sans nécessité, pour le plaisir. Voir RONSARD, *Odes*, II, 7 et III, 21 (sixains *aab ccb*).

V. — *Malherbe et le XVIIe siècle.*

Nous voici donc à Malherbe. Son œuvre est trop mince pour que ses innovations soient très nombreuses. Il n'a d'ailleurs employé que les trois strophes essentielles, quatrain, sixain, dizain, mais cela lui a suffi pour montrer, avec beaucoup moins de génie poétique que Ronsard, un sens bien supérieur des grandes formes lyriques. Du quatrain nous ne dirons rien, sinon qu'il en a donné de bons exemples (1). Il a fait un peu plus dans le sixain, car il a doublé la clausule de six syllabes, qui était dans Desportes, et c'est la fameuse paraphrase du psaume 145 :

N'espérons plus, mon âme, aux promesses du monde :
Sa lumière est un verre, et sa faveur une onde,
Que toujours quelque vent empêche de calmer.
Quittons ces vanités ; lassons-nous de les suivre ;
C'est Dieu qui nous fait vivre ;
C'est Dieu qu'il faut aimer.

En vain pour satisfaire à nos lâches envies,
Nous passons près des Rois tout le temps de nos vies
A souffrir des mépris, et ployer les genoux.
Ce qu'ils peuvent n'est rien : ils sont, comme nous sommes,
Véritablement hommes ;
Et meurent comme nous (2).

Mais tous ses sixains ne sont pas aussi heureux. D'abord, il a adopté, je ne sais pourquoi, le sixain à rime finale intervertie *aab cbc*, et paraît l'avoir préféré à l'autre, donnant un exemple fâcheux, que tout le XVIIe siècle suivra docilement jusqu'à l'avènement du classicisme. De plus, il s'est engagé, après Desportes

(1) Notamment de 12.6.12.6, ou 12.12.12.6, qu'il n'a point inventés, à beaucoup près. Faut-il signaler comme étant de lui le croisement des mesures 8 et 5 dans une chanson, ou celui des rimes dans 12.8.12.12, où Desportes les avait embrassées ? C'est bien peu de chose.

(2) Il a essayé aussi de remplacer la clausule de six syllabes par celle de huit (*Poés.*, 14) ; et, après Desportes, il l'a intervertie avec le dernier alexandrin (*ps.* 128). Gombauld remplacera les deux vers de six du psaume 145 par deux vers de huit.

et plus que lui, dans la voie plus fâcheuse encore du sixain dissymétrique (1) ; il a même plusieurs fois construit l'alexandrin avec trois et quatre vers courts, ce qui est d'un équilibre tout à fait contestable, et cela avec la finale *cbc*, qui vient encore compliquer le rythme. Nour verrons tout à l'heure les conséquences déplorables de ce procédé, et c'est pourquoi je pense qu'il n'y a lieu de le louer qu'avec modération de ses « inventions » en fait de sixains.

Le grand mérite de Malherbe est dans le dizain. Il n'y a rien innové : le dizain était réalisé avant lui, en vers de sept ou huit, dans les deux formes qu'il a pratiquées, *abab ccdeed*, et *abba ccdede* ; mais il est le premier qui ait senti la haute valeur lyrique de cette strophe, surtout dans la première forme, et qui ait, en l'employant, réalisé l'accord parfait de la forme et du fond, du sujet et du rythme, qu'on trouve au XVIe siècle chez si peu de poètes. La partie essentielle de son œuvre est là, et on peut dire qu'elle a une importance considérable, puisqu'on y voit pour la première fois le sens du plus haut lyrisme. Ce que Desportes et Bertaut avaient fait pour le quatrain et le sixain d'alexandrins, Malherbe le fit pour le dizain d'octosyllabes ; et le succès fut encore plus considérable, car ce fut le cadre d'une infinité de poèmes lyriques généralement fort longs, auquel on réserva même quelque temps le nom d'*odes*, le terme de stances paraissant suffisant pour les strophes et les poèmes plus courts (2).

Après cela Malherbe ne fut peut-être pas un très grand poète, et il se peut bien que la patience ne remplace pas l'inspiration. Malherbe n'en est pas moins le créateur véritable de la haute poésie lyrique française (3).

Nous ne quitterons pas Malherbe sans signaler un nouveau progrès technique de la strophe, dû à son école. Il s'agit de la

(1) En dehors bien entendu des sixains à clausule simple ou double ou avant-dernière, qui sont des formes excellentes.

(2) Ce serait le cas de se demander quelles différences de sens il y a entre les mots *strophe* et *stance*. Hélas ! il n'y en a jamais eu de précise, et aujourd'hui même ils sont presque synonymes. Voir l'*Appendice II*.

(3) Il a laissé au moins quelques-uns des plus beaux vers que nous ayons ; et c'est bien quelque chose. On dit que les odes de Malherbe ne pourraient pas être mises en musique. Est-ce bien sûr ? Et quand cela serait ! Depuis quand est-ce là un critérium de la poésie lyrique ? A ce compte, notre plus grand poète lyrique ne serait pas même V. Hugo, mais sans doute Armand Silvestre... Je me trompe : il se pourrait que ce fût Scribe.

césure. Que le quatrain n'en eût pas, cela n'avait pas grand inconvénient ; mais le sixain s'en passait difficilement. Depuis longtemps déjà, la tendance naturelle était de le partager en deux tercets (1) ; mais on ne s'en faisait point une loi, personne ne l'ayant formulée, et beaucoup de sixains, faute de césure, avaient un rythme assez irrégulier. Ce fut Maynard qui comprit le premier qu'un sixain était mal fait, quand sa césure n'était pas après le troisième vers. Et comme le dizain est fait d'un sixain à la suite d'un quatrain, Maynard voulut qu'on imposât au dizain une double césure, après le quatrain, naturellement, et de plus après le septième vers. Malherbe lui sut beaucoup de gré d'avoir déterminé cette loi de la strophe, et c'est pour cela sans doute qu'il déclarait volontiers que Maynard était le poète qui faisait le mieux les vers... après lui, s'entend (2). Maynard allait plus loin, et Malherbe aussi : même dans le quatrain, au moins le quatrain d'alexandrins, ils voulaient une césure après le second vers ; et cela était parfaitement soutenable, pourvu qu'on ne l'observât pas trop superstitieusement ; cela était même inévitable dans la strophe symétrique. On sait d'ailleurs que Maynard faisait plus encore, sinon mieux : il séparait volontiers les vers, non pas même par deux, mais un par un, les frappant comme des médailles, ce qui donne à sa versification un peu de monotonie, mais beaucoup de force.

Le goût de Malherbe pour la grande strophe lyrique se serait, semble-t-il, assez mal concilié avec l'emploi des formes légères chères à Ronsard, et c'est pour cela sans doute qu'on l'a rendu responsable de leur disparition. Je ne crois pas du tout que le reproche soit fondé. D'abord, j'estime qu'il est toujours faux de prêter à un seul homme tant d'influence sur ses contemporains ; je crois au contraire qu'il n'y en a pas un seul dont la disparition eût changé sensiblement le cours des choses, et je l'ai déjà dit ailleurs pour Malherbe. De plus, Malherbe n'a pas montré pour ces formes l'hostilité qu'on s'imagine, et s'il les a peu employées, c'est peut-être seulement parce que son œuvre est bien courte. Mais d'autre part et surtout, l'exemple était donné depuis long-

(1) Je parle bien entendu du sixain *aab ccb* (ou *cbc*), et non de la forme inférieure *abab cc*, dont la césure est nécessairement après le quatrième vers. Tout ceci sera développé au chapitre du sixain.

(2) Nous verrons que Racan, toujours indépendant, et un peu négligé, n'accepta pas pour le dizain la conséquence que Maynard tirait de son principe.

temps, par Desportes, Bertaut et beaucoup d'autres. Si les derniers imitateurs de Ronsard emploient encore parfois au temps de Malherbe les vers très courts, on peut dire qu'ils sont l'exception. Il n'y a qu'à ouvrir les *Muses Ralliées,* antérieures à l'œuvre de Malherbe, pour voir où est le goût général. En cette matière, comme en toutes celles qui touchent à la prosodie, Malherbe a suivi son temps, sans plus, et n'a déterminé aucun mouvement. Mais après Malherbe, le mouvement commencé avant lui n'a fait que s'accentuer. Le vers de sept syllabes lui-même disparaît presque avec les vers plus courts. Le vers de six, que Malherbe construisait encore volontiers avec celui de douze, cède progressivement la place à l'octosyllabe, même dans cette association. Et comme, d'autre part, le décasyllabe disparaît aussi progressivement devant l'alexandrin, il en résulte qu'il n'y a bientôt plus que deux vers employés dans la poésie lyrique, l'alexandrin et l'octosyllabe. Un Benserade risquera par hasard dans des quatrains la combinaison de l'alexandrin avec les vers de quatre syllabes, créant ainsi des formes curieuses et qui méritaient de survivre (1) ; mais ce sera dans des vers de ballet, sans quoi il n'eût pas osé prendre une telle licence. Seuls le ballet et la chanson conserveront l'usage des vers de moins de six syllabes.

Les conséquences de cet ostracisme général seront graves. D'abord, les poètes, ne pouvant plus, comme au XVI siècle, chercher la variété dans le nombre des mesures employées, seront réduits à la chercher dans la disposition des deux seules mesures qui restent usitées. Les voilà désormais lancés sans retour dans toutes les formes de strophes dissymétriques, dont nous avons vu déjà des spécimens.

Dans le quatrain, les combinaisons ne sont pas très nombreuses, et furent promptement réalisées, notamment par Frénicle et Godeau dans leurs psaumes, et Rotrou dans ses *Stances,* monologues lyriques, qui, au théâtre, vers l'époque de ses débuts, avaient remplacé les chœurs du XVIe siècle (2). On trou-

(1) Ce sont les quatrains 12.12.12.4, en rimes suivies, 12.4.12.4 croisés, 12.12.4.4 croisés : les exemples s'en trouveront en leur lieu. Métezeau, traducteur de psaumes fort médiocre, a aussi construit le vers de quatre avec ceux de dix et douze.

(2) La principale de ces combinaisons dissymétriques est 12.8.12.12 qui a été croisée d'abord par Théophile, puis embrassée par Rotrou. Notons que

vera toutes ces combinaisons dans l'*Imitation* et les *Psaumes* de Corneille (1). Hélas ! s'il n'y avait eu que le quatrain, le mal n'eût pas été grand, parce que là, malgré l'infériorité des formes, le rythme est toujours saisissable. Le mal était plus grave pour les strophes plus longues.

Du quintil il y a peu à dire : on pense bien que si les vers impairs sont éliminés à cette époque, on ne doit pas trouver beaucoup d'exemples de strophes impaires (2). C'est dans le sixain surtout que la dissymétrie devait se donner carrière, malgré le nombre des formes symétriques (3). Nous retrouvons là, comme principaux auteurs responsables, d'abord Théophile, puis, naturellement, les traducteurs de psaumes, Frénicle, Godeau, Racan (4). Racan arrivait trop tard pour inaugurer des schémas nouveaux (5) ; il essaie de se distinguer de ses prédécesseurs par

Rotrou n'a pas employé dans son théâtre moins de cinquante strophes différentes, car il ne se répète presque jamais.

(1) Corneille n'est le premier pour aucune, mais il est bien évident qu'il les a réalisées sans difficulté et sans chercher de modèle, tout comme s'il était le premier. J'ajoute qu'il a embrassé le premier les rimes du quatrain 12.8.12.8, bien avant Leconte de Lisle, qui ne s'en doutait guère : on se rappelle que c'est le rythme du *Manchy* (voir aux quatrains).

(2) Le quintil d'alexandrins à clausule de huit syllabes a été réalisé par Frénicle, mais dans la forme inférieure *abbab*. Dans la meilleure forme, Corneille a terminé le quintil par deux vers de six (Mme Deshoulières par deux de huit). Enfin on trouve dans Racan une assez bonne combinaison, trop peu imitée, 12.12.8.12.8 *aabab*. Ajoutons que Malleville a réalisé le quintil *abbba*, en octosyllabes.

Pour en finir avec les strophes les moins usitées, nous devons signaler l'emploi par quelques poètes, comme Théophile et Tristan, du huitain fait d'un sixain avec distique supplémentaire sur les mêmes rimes, huitain qui servira à Tristan pour faire des douzains ; et aussi les neuvains à quatrain embrassé, créés par Boisrobert et par Saint-Amant, qui a cultivé le neuvain sous plusieurs formes avant Rousseau.

(3) C'est une chose surprenante qu'il faille attendre les *Œuvres chrétiennes* de Godeau pour trouver le premier exemple du sixain symétrique 12.12.8, qui a fourni au siècle dernier une si belle carrière. La forme 12.8.12 est de Frénicle.

(4) C'est entre 1641 et 1651 qu'ont paru les traductions de Frénicle et de Godeau, et trente nouveaux psaumes de Racan, à ajouter aux pss. de la Pén. de 1631. D'autres traductions, sans importance, sont encore de la même époque, sans parler des *Psaumes pour le Roi*, de Bourlier, et de la révision des psaumes de Marot et Bèze, par Diodati. Les traductions de Chassignet, Métezeau et Marillac sont antérieures (1613, 1616, 1630).

(5) Personne n'a employé autant que lui les variétés du sixain : près de

l'introduction du décasyllabe à la place de l'octosyllabe dans plusieurs combinaisons déjà connues ; mais le souci de la nouveauté le conseillait mal sur ce point (1). Il fit pis encore : il employa, et ne fut pas le seul, des combinaisons de trois mesures, voire de quatre. Il est évident que ce n'étaient plus des strophes, car il devenait impossible à l'oreille d'en saisir et d'en retenir le rythme. Même avec deux mesures seulement, l'abus de la dissymétrie conduisait fatalement à ce résultat. Ce n'est pas tout : l'hétérométrie et la dissymétrie s'introduisirent aussi dans le dizain, qu'on crut bientôt pouvoir composer d'un quatrain et d'un sixain également quelconques (2). Sixains ou dizains, où était le rythme ? Si les strophes successives étaient encore identiques, c'était pure convention. En fait, c'étaient des *vers libres*, ou, comme on disait alors, des *vers irréguliers*. Il ne restait plus qu'à mettre à la suite les unes des autres des strophes de différentes mesures, puis de longueur différente : c'est ce qu'on peut voir par exemple dans les *Poésies* de Brébeuf. Dès lors, le vers libre était constitué : ce n'était plus qu'une question de typographie. Ainsi le vers libre est sorti naturellement et spontanément de la strophe dissymétrique à rythme vague et insaisissable. Ceci se passait aux environs de 1650. Et ce fut tout simplement la mort de la strophe (3).

80 fois en 30 formes avec la finale *ccb*, plus de 60 fois en 25 formes avec la finale *cbc* ; mais très peu sont nouvelles.

(1) Malherbe avait déjà combiné l'alexandrin avec le décasyllabe, mais seulement dans un sixain symétrique.

(2) Quelques dizains hétérométriques simples eurent un temps quelque succès ; c'étaient des dizains d'octosyllabes, terminés par un, deux ou quatre alexandrins (le nom de Godeau s'impose encore ici) ; mais on trouvera dans les œuvres religieuses de Corneille une infinité de dizains dissymétriques dont le rythme est évidemment insaisissable pour l'oreille.

(3) C'est en 1650 même, dans la préface d'*Andromède*, que Corneille revendiquait fièrement le droit d'introduire l'usage du vers libre au théâtre, pour l'avoir « occupé avec gloire depuis trente ans. » Mais, tout en essayant de le justifier comme plus voisin du langage commun, il montre bien que pour lui le vers libre n'est pas autre chose que la strophe libre.

Le vers libre avait été essayé déjà aux environs de 1550 par un nommé Bertrand Bergier. Les dithyrambes récités à la pompe du bouc de Jodelle, sont de lui, peut-être avec la collaboration de Ronsard : on y remarque la prédominance de l'heptasyllabe. Mais le sytème n'eut aucun succès : les poètes s'orientaient ailleurs, et le vers libre ne servit longtemps que pour des épigrammes ou des madrigaux très courts.

Il est vrai qu'on a attribué au vers libre des origines italiennes. Et je veux bien que l'introduction de la comédie italienne à la suite de Mazarin ait peut-être contribué dans une certaine mesure au développement du vers libre. Mais, outre que le vers libre italien était beaucoup plus libre que le français, le résultat n'eût certainement pas été changé, même sans l'intervention de la comédie italienne. J'en trouve une preuve incontestable dans les lois mêmes qui furent à l'origine celles du vers libre : usage à peu près exclusif des mesures douze et huit, et interdiction de laisser une rime en suspens à la fin d'une phrase, c'est-à-dire obligation de faire coïncider la période rythmique avec la période logique, comme dans la strophe.

D'ailleurs, l'évolution est fatale. Le germe du mal était déjà dans Malherbe, et depuis Malherbe il s'était développé régulièrement. L'œuvre s'achève entre 1650 et 1660. Les poètes les plus attachés aux anciennes formes, comme Racan et Corneille, y contribuent inconsciemment par la dissymétrie ; l'école proprement classique, qui est fort peu lyrique, ne connaîtra plus que l'alexandrin à rimes plates ou le vers libre. Racine écrit encore ses premières odes vers le même temps (1), et Boileau ses *Stances à Molière* en 1663 ; mais c'est la fin (2). Il fallait avoir l'âge de Racine pour mettre encore des Stances dans une tragédie comme la Thébaïde : il y avait beau temps que la mode en était passée (3). Ajoutons que les recueils de poésie sont de moins en moins nombreux : les poètes de second ordre, qui pullulaient sous Richelieu et Mazarin, se taisent sous le règne de

(1) La *Promenade de Port-Royal* est même antérieure à 1658.

(2) Le *Remerciement au Roi*, de Molière, qui est de la même année 1663, est en vers libres. Après Racine, il n'y a plus guère que Le Clerc qui fasse encore des odes. Benserade lui-même fait des vers libres dans ses derniers ballets et ses dernières œuvres, après avoir fait d'abord des stances libres, dans ses ballets et même ailleurs (Voir *Œuv.*, I, 168 et 171). Les *Louanges de la Sainte Vierge*, de Corneille, qui sont de 1665, sont en strophes libres.

(3) Corneille, qui n'en a guère usé que jusqu'au *Cid*, avait cessé depuis *Héraclius* (1647), sauf exceptions pour *Œdipe* (1659), et les pièces à machines, *Andromède* et la *Toison d'or*. Il est vrai que son *Office de la Sainte-Vierge* et autres œuvres religieuses sont de 1670 : il retarde évidemment. La Fontaine, dans sa préface de 1671 (*Fables nouvelles et autres poésies*), constate que « la poésie lyrique ni l'héroïque ne sont plus en vogue ». (Cf. son épître à Huet). Déjà dans *Clymène* (VII, 165), qui fut imprimée en 1671, mais qui fut écrite avant 1660, il constatait que l'ode « n'était plus à la mode ». En 1660 !

l'école purement classique ; peut-être craignent-ils la férule de Boileau, d'autant plus que les principales victimes de Boileau étaient précisément les derniers lyriques, précieux ou burlesques. Et naturellement, les vers lyriques cèdent partout la place aux vers libres, dans les recueils collectifs comme dans les particuliers. Il y avait déjà des vers libres dans les derniers volumes du recueil de Sercy ; il n'y en a presque plus d'autres dans le recueil La Suze-Pellisson, dont la première édition est de 1663. La strophe était bien morte (1).

Pour comble de malheur, et comme si le triomphe du vers libre n'était pas suffisamment assuré, voici venir deux chefs-d'œuvre en vers libres, les *Fables* de La Fontaine et l'*Amphitryon* de Molière (2). Ces deux chefs-d'œuvre libérèrent en partie le vers libre des entraves qu'il tenait de la strophe dissymétrique. La Fontaine s'abstient souvent de faire concorder la période logique avec la période rythmique, achevant le système des rimes avant d'achever la phrase, et laissant une rime en suspens, quand la phrase est finie. D'autre part, le mélange des mesures est fort remarquable chez lui (3) ; et l'on sait qu'il a

(1) C'est pourquoi nous avons terminé notre bibliographie à cette date. Mais notre histoire de la strophe serait incomplète, si nous ne disions pas un mot, au moins en note, de l'importance qu'ont eue les recueils collectifs depuis la fin du XVIe siècle. Beaucoup de poètes n'ont publié leurs œuvres que là, entre autres Malherbe. Maynard allait mourir, quand il s'est décidé à extraire des recueils une petite partie des pièces qu'il y avait insérées. C'était une sorte d'élégance que de ne pas publier ses poésies : on avait l'air de se les laisser dérober par un libraire avide, et on n'en faisait pas argent. Nous indiquerons dans notre *Bibliographie chronologique* le contenu des principaux recueils, travail aujourd'hui facile, grâce à la *Bibliographie* de M. Lachèvre. Une autre mode régna, pendant quelques années, chez les auteurs dramatiques : ce fut de publier leurs poésies à la suite de leurs pièces. C'était à l'époque des débuts au théâtre de Corneille et de Scudéry. Je crois bien que c'est Mairet qui fit naître cette mode, en 1628. L'année 1631 fut particulièrement remarquable à ce titre, par des poésies du même Mairet, de Gombauld, de Rotrou, Scudéry, Auvray, etc. L'année 1632 vit celles de Corneille, à la suite de *Clitandre*. Cette mode dura une dizaine d'années et fut exploitée surtout par Scudéry. Elle était née à peu près dans le même temps que les *Stances* remplaçaient les *chœurs* dans les pièces elles-mêmes ; mais la mode des *Stances* dura plus longtemps.

(2) Déjà pour les *Contes*, La Fontaine s'était posé la question du vers libre : sauf quelques exceptions, il y avait renoncé (il a fait en tout quatorze contes en vers libres) ; mais dans les *Fables*, il n'y en a presque pas d'autres.

(3) Chez Molière aussi, qui fait voisiner parfois des vers qui ne diffèrent que d'une syllabe, ce qui est discutable.

employé plusieurs fois jusqu'aux vers de trois et deux syllabes. Et cependant, même chez lui, le vers libre se ressouvient de ses origines lyriques. Les groupes de vers qui font de véritables strophes ne sont pas rares dans ses fables, surtout quand il hausse un peu le ton, comme dans le *Paysan du Danube.* Il y avait dans La Fontaine un poète lyrique latent et intermittent. Quant à Molière, il a des scènes fort remarquables sous ce rapport, notamment les scènes de galanterie entre Jupiter et Alcmène, où le raffinement du fond, autant que celui de la forme, l'a conduit à écrire une véritable série ininterrompue de strophes diverses, réduites, ou presque, aux deux mesures classiques, 12 et 8 (1).

Ainsi le vers libre est bien l'aboutissement dernier de la strophe, qui mourut pour avoir donné le jour à cette progéniture bâtarde. Après les *Fables* et *Amphytrion* le vers libre ne connut plus de limites à son usurpation. Non seulement tout ce qui s'écrivait autrefois en stances s'écrivit en vers libres, mais le vers libre envahit tous les domaines (2). Dès lors, tout ce qui

(1) *Amphitryon*, I, 3, et II, 6. Cf. le monologue d'*Amphytrion* (III, 1). On a même pu soutenir, avec quelque exagération, que la pièce tout entière était en strophes libres (Comte, *Les Stances libres dans Molière*, 1893). Voir également *Psyché.*

(2) Le courant était si fort que le vers libre pénétra jusque dans la tragédie, et cela sous la plume de Corneille lui-même, non seulement dans une *Andromède*, pièce à machines, embryon d'opéra, où sa part était d'ailleurs assez restreinte, mais dans des pièces entières, un *Agésilas* (1666), une *Psyché* (1671). Plus tard, quand Racine voudra introduire des chœurs dans *Esther* et *Athalie*, oubliant les essais de sa jeunesse, il les fera en vers libres. Et ce n'est pas par un choix raisonné qu'il a adopté cette forme de lyrisme, trop vantée par quelques-uns, pour sa souplesse et sa liberté : il suivait son temps, tout simplement,... comme ils font tous, grands et petits ; et si l'on ne s'en doute pas assez, c'est qu'on ne connaît pas assez le détail de l'histoire littéraire.

C'est à cette époque sans doute que le vieux satirique Petit, contemporain et ami de Corneille, écrivait en parlant de la mode :

Ne vois-tu pas comment Apollon la révère ?
A d'assez bons rimeurs aujourd'hui l'on voit faire
De ces vers sans façon, vers *libres*, inégaux,
Vers qu'on devrait laisser en proie aux madrigaux,
Vers enfin dont l'oreille est rarement charmée,
Et qu'on peut appeler de la prose rimée.

Petit tenait à bon droit pour les formes de sa jeunesse. J'ai cité ces vers, parce qu'il se pourrait que ce fût là qu'on trouve pour la première fois l'expression de *vers libres* ?

n'était pas en alexandrins à rimes plates fut presque nécessairement en vers libres. Ce fut surtout le cadre obligatoire de ces poésies appelées d'un nom assez ridicule poésies *fugitives*, dont le déluge inonda la fin du XVII[e] siècle et le XVIII[e] tout entier : genre nouveau, qui, à part l'épique et le dramatique, englobait à peu près tous les anciens genres (1). Il est permis de croire que l'emploi de ce vers est pour une bonne part dans la médiocrité irrémédiable de la poésie du XVIII[e] siècle ; car le cadre un peu strict de la strophe oblige le poète à un effort dont sa poésie profite, et telle est la puissance du rythme, qu'une poésie médiocre peut encore faire illusion, si la forme lui reste. Banville, après Gautier, le savait bien :

Les strophes, nos esclaves,
Ont encore besoin
D'entraves,
Pour regarder plus loin.

Les pieds blancs de ces reines
Portent le poids réel
Des chaînes,
Mais leurs yeux voient le ciel.

Quant au vers libre, il ne fallait pas moins que le génie d'un La Fontaine ou d'un Molière pour tirer de si beaux sons d'un instrument si détestable.

VI. — *Le XIX[e] siècle.*

Donc il ne fallut pas moins que le triomphe du romantisme pour abolir le vers libre. Toutefois, ce long espace de plus de cent cinquante ans ne saurait être complètement dénué de strophes. Entre les lyriques du XVII[e] siècle et ceux du XIX[e], la solution de continuité n'est pas complète. C'est comme un fleuve dont le cours souterrain traverse un désert, et qui de temps en temps forme des oasis à la surface. Dès la fin du XVII[e] siècle, il

(1) « Y compris la Fable, où j'excelle », disait Viennet, qui niait l'existence du genre *lyrique*.

se produit un essai de renaissance. Cela commence avec l'ode de Boileau *Sur la prise de Namur* et les *Cantiques spirituels* de Racine. Racine a-t-il eu conscience de l'infériorité lyrique des chœurs d'Esther et d'Athalie ? Toujours est-il que peu de temps après il revient, avec plus de bonheur, aux formes qu'il avait cultivées dans sa jeunesse. Quant à Boileau, on peut apprécier diversement son ode, mais il importe de noter que, voulant faire un chef-d'œuvre lyrique, il est allé tout droit au dizain de Malherbe, en heptasyllabes, il est vrai, mais au dizain de la meilleure forme, *abab ccd eed.* Cette forme, en vers de sept ou huit, sera désormais la seule qu'on connaisse. C'est elle qui va fournir leur cadre unique aux innombrables odes philosophiques de La Motte.

Mais le coryphée de la renaissance lyrique, ce sera J.-B. Rousseau. Considéré par ses contemporains comme l'égal de Pindare et des plus grands lyriques de tous les temps, classique de son vivant, malgré sa mauvaise réputation, il a été singulièrement dénigré depuis par les romantiques et leurs successeurs, et aujourd'hui encore il est de bon goût d'écrire des Histoires de la littérature française, où on le mentionne à peine, dédaigneusement. Sa chute paraît plus définitive que celle de Ronsard. Et je consens que sa poésie en effet soit pur artifice ; elle n'en est que plus importante pour l'objet de ce livre, en montrant la vertu qui est dans le rythme. Car d'où vient l'illusion qu'un siècle entier a pu se faire sur la valeur vraie de cette poésie artificielle ? Sans doute, elle vient d'abord d'un sens médiocre de la poésie ; mais elle vient encore et peut-être davantage de la forme même, et de l'envergure des strophes qu'emploie Rousseau. Si l'ode au Cte du Luc reste médiocre, il a écrit de fort beaux dizains, et ses neuvains ne sont point à dédaigner. Il a repris quelques-unes des meilleures formes de Malherbe, et, seul en son temps, montré de la variété dans ses choix ; enfin, malgré quelques erreurs, on peut dire qu'il avait assez bien le sens des formes lyriques.

Après lui, ce sens est perdu de nouveau. On continuera à employer le dizain isométrique, mais on y joindra des combinaisons dissymétriques de quatrains ou de sixains, en assez petit nombre d'ailleurs, et pourtant médiocres fort souvent, toutes empruntées au XVIIe siècle, et presque toujours avec les deux mesures de rigueur : 12 et 8. C'est le cas de Lebrun, par exemple. Les sixains de Chénier, malgré l'exemple de la *Jeune captive,* ne sont

pas meilleurs. Le sens des formes lyriques ne se retrouvera pleinement qu'avec V. Hugo. Le romantisme a eu pourtant sur ce point des précurseurs. Les rythmes de Fontanes, entre autres, s'ils manquent de variété, sont assez bien choisis, et meilleurs, par exemple, que ceux des *Etudes poétiques* de Chênedollé (1).

Aussi bien la transition se marque de plus d'une façon. Ainsi le vers libre semble parfois remonter à ses origines, par-dessus La Fontaine et Molière ; dans la plupart des *Messéniennes* de Casimir Delavigne, où les strophes sont rares, les divisions que l'auteur a établies dans ses poèmes sont souvent des assemblages de strophes libres. D'autre part, si les *Méditations* marquent pour la première fois assez nettement le retour aux formes hétérométriques simples, qui sont de beaucoup les meilleures, pour ne pas dire les seules bonnes, ces formes y sont encore en petit nombre (je parle de l'édition originale), et on trouve dans le recueil beaucoup de vers libres ou de strophes libres, procédé auquel Lamartine ne renoncera jamais. On dirait que nous devons retrouver au retour toutes les étapes que nous avons vues au départ !

C'est peut-être dans les *Odes* de V. Hugo qu'on voit le mieux la période de transition ; elle s'y trouve comme résumée. D'abord, les strophes libres n'y sont pas rares, et toutes sont parmi les premières en date (2). De plus, on y trouve encore quelques formes dissymétriques assez médiocres, faites uniquement d'alexandrins et d'octosyllabes, comme au grand siècle (3) ; l'auteur les emploie à l'imitation de ses devanciers, comme on les emploie encore autour de lui ; mais elles ne dépassent pas 1825. C'est là qu'on trouve en particulier ce dizain hétérométrique fait d'alexandrins et d'octosyllabes, le seul qu'il ait employé, type assez bien choisi d'ailleurs, trop lourd néanmoins et trop complexe pour que l'auteur pût le conserver. Il ne fera plus

(1) Ces *Etudes*, publiées en 1820, parurent imitées des *Méditations*, mais leur sont certainement antérieures, ainsi que les poésies de Fontanes.

(2) Il a fait une pièce en dizains variés, les *Vierges de Verdun* (*Odes*, I, 3) : il n'avait pas dix-sept ans ; une autre en quatrains variés (V, 4) : il n'avait pas dix-neuf ans ; d'autres en strophes libres, toutes entre dix-neuf et vingt et un an (I, 5 ; IV, 2, 13, 14, 18 ; V, I, 3, 5). J'ajoute que les premiers romantiques écrivent fréquemment en vers libres, et les partisans attardés des classiques, comme Viennet, s'y tiendront jusqu'au bout, en haine du lyrisme romantique.

(3) L'hétérométrie en dehors de l'association des mesures 12 et 8 ne se développera qu'à partir des *Feuilles d'automne*.

après les Odes que des dizains isométriques, réservant fort justement l'hétérométrie à base d'alexandrins pour des strophes plus courtes. Même dans celles-là, il renoncera aux formes trop complexes. Il a promptement compris que les seuls rythmes qui aient une puissance lyrique véritable sont les rythmes simples, strophes symétriques ou strophes à clausule, simple ou double. Tout au plus consentira-t-il à intervertir la clausule avec le vers précédent, et encore dans le sixain seulement.

Cette élimination des formes complexes si chères au XVII[e] siècle fut parfaitement acceptée par l'école nouvelle (1). Elle conduisit naturellement V. Hugo et les romantiques à chercher ailleurs la variété que le XVII[e] siècle avait eu tort de chercher dans la dissymétrie. Ils la trouvèrent d'abord dans l'emploi des strophes impaires, notamment du quintil, qui avait été presque abandonné pendant deux siècles, mais qu'on retrouve plusieurs fois chez Fontanes. Le quintil se rencontre une vingtaine de fois dans les *Odes et Ballades* seules, où l'on ne trouve presque pas de quatrains (2). Il eut un succès considérable aux environs de 1830, et fournit matière à des réalisations nouvelles que l'emploi exclusif des formes simples rendait plus difficiles par ailleurs. C'est ainsi que V. Hugo réalisa probablement le premier, dès l'âge de 19 ans, le quintil classique d'alexandrins à clausule de huit syllabes :

« Oh ! dis-moi, tu veux fuir ? et la voile inconstante
Va bientôt de ces bords t'enlever à mes yeux ?
Cette nuit j'entendais, trompant ma douce attente,
Chanter les matelots qui repliaient leur tente.
        Je pleurais à leurs cris joyeux (3). »

Ce sera un peu plus tard le rythme de *Fantômes*. V. Hugo a fait aussi probablement le premier des quintils isométriques

(1) On les trouve encore pourtant chez quelques romantiques de second plan, comme Turquety et Poncy, ou Ch. Lebreton.

(2) Pas un seul en octosyllabes ou en heptasyllabes, formes qui domineront plus tard dans l'œuvre de V. Hugo.

(3) *Odes*, IV, 7. A la même époque, il réalisait le même quintil dans la forme *aabab*, et aussi, dans trois strophes des *Odes* (V, 13), le quintil symétrique 12.8.12.12.8, forme excellente par l'accord des rimes et des mesures, sans parler de 7.3.7.7.3, qui ne fut imprimé que dans *Toute la Lyre* (V, 18). A Henri Blaze appartiennent deux jolies formes du même schéma, 6.4.6.6.4 et 8.4.8.8,4, auxquelles Banville ajoutera plus tard 6.3.6.6.3 : voir pp. 189 et 190 ci-après.

abaab en décasyllabes modernes, avec césure au milieu, sans parler des quintils en vers de cinq et même quatre syllabes (1).

Nous venons de voir le décasyllabe à césure médiane. C'est encore une des conquêtes du romantisme, mais il en a moins usé que ne feront les générations postérieures (2). C'est peut-être Musset qui en a fait les premiers quatrains (3). Mais c'est V. Hugo qui croisa le premier les mesures 10 et 5 (4).

Un autre procédé du romantisme pour obtenir la variété, procédé que le XVIIe siècle condamnait par principe, ce fut l'emploi de la rime triple, j'entends trois rimes pareilles consécutives. C'est à ce procédé que V. Hugo dut d'abord le huitain *abab cccb*, forme excellente, qu'il réalisa dès l'âge de vingt-et-un ans :

Là, je cache un hymen prospère ;
Et sur mon seuil hospitalier
Parfois tu t'assieds, ô mon père !
Comme un antique chevalier.
Ma famille est ton humble empire ;
Et mon fils, avec un sourire,
Dort aux sons de ma jeune lyre,
Bercé dans ton vieux bouclier.

On sait qu'il a mis ce huitain en toutes mesures, de deux à dix, dans les *Djinns*. A cette forme se joignit *aaab cccb*, déjà connu, et qui fournit à Casimir Delavigne le fameux huitain symétrique des *Limbes*, si élégant avec sa double clausule de quatre syllabes, et si souvent imité depuis :

(1) On pourrait citer, à propos du quintil, beaucoup de réalisations individuelles, telles que le quintil de décasyllabes à clausule de quatre, qui est de Desbordes-Valmore ; mais cela nous mènerait un peu loin. On peut se reporter au *Répertoire*. V. Hugo cessa à peu près d'employer le quintil, à partir des *Voix intérieures*. Depuis, Sully-Prudhomme en a beaucoup usé, et avec une grande variété.

(2) Dédaigné au XVIe siècle, et ridiculisé sous le nom de *taratantara* (voir pourtant ci-dessus, p. 48 et n. 3), ce vers était tellement inconnu au XVIIe siècle, que Régnier-Desmarais s'en crut peut-être réellement l'inventeur, dans une plaquette in-4 qu'il publia en 1669. Pourtant La Monnoye le détrompa (MÉNAGIANA, 1729, I, 260). Il eut d'ailleurs peu de succès : les temps n'étaient pas venus.

(3) En rimes embrassées. Elles furent croisées ensuite par H. de Lacretelle et par Th. Gautier.

(4) Leconte de Lisle fera le sixain à clausule de cinq.

Comme un vain rêve du matin,
Un parfum vague, un bruit lointain,
C'est je ne sais quoi d'incertain
Que cet empire :
Lieux qu'à peine vient d'éclairer
Un jour, qui, sans rien colorer,
A chaque instant près d'expirer,
Jamais n'expire.

V. Hugo a retrouvé aussi le septain de type analogue *aab cccb,* qu'il a mis d'abord dans les *Odes,* en strophes hétérométriques :

Oui, ce front, ce sourire et cette fraîche joue,
C'est bien l'enfant qui pleure et joue,
Et qu'un esprit du ciel défend.
De ces doux traits, ravis à la sainte phalange
C'est bien le délicat mélange ;
Poète, j'y crois voir un ange,
Père, j'y trouve mon enfant (1).

En remplaçant dans le dizain le sixain classique par ce septain et ce huitain, autrement dit en triplant une des deux rimes ou les deux rimes du sixain, on trouva le moyen d'élargir encore le rythme du dizain. C'est aussi V. Hugo qui réalisa le premier le douzain *abab cccd eeed* :

Pauvre Grèce, qu'elle était belle,
Pour être couchée au tombeau !
Chaque vizir de la rebelle
S'arrachait un sacré lambeau.
Où la fable mit ses ménades,
Où l'amour eut ses sérénades,
Grondaient les sombres canonnades
Sapant les temples du vrai Dieu ;
Le ciel de cette terre aimée
N'avait, sous sa voûte embaumée,
De nuages que la fumée
De toutes ses villes en feu (2).

(1) Je ne cite que pour mémoire le médiocre neuvain *a bbba ccca,* en vers de cinq.

(2) *Orient.*, 5. Le onzain *abab ccd eeed* est dans les *Harmonies* de Lamartine en strophes hétérométriques, et plusieurs fois en heptasyllabes dans l'*Arise*, de Napoléon Peyrat.

Mais le procédé le plus important et le plus fécond employé par les romantiques pour varier leurs formes de strophes, ce fut le retour aux vers courts abandonnés depuis le XVIe siècle. Ces vers courts n'avaient jamais disparu complètement ; la chanson, mais elle seule, les avait conservés : ainsi les sixains fameux 8.8.4 ou 7.3.7 (1). A la chanson proprement dite il faut joindre la *romance,* qui sévissait fort au commencement du XIXe siècle. On ne sera donc pas surpris que Marceline Desbordes, dont le premier volume, *Elégies, Marie et Romances,* parut en 1818, ait précédé V. Hugo dans l'emploi du vers court, et dans la réalisation de formes nouvelles, car le XVIe siècle avait laissé beaucoup à faire dans cette voie. On doit à Marceline plusieurs rythmes nouveaux ou renouvelés, plus ou moins heureux, notamment des quatrains de décasyllabes à clausule de quatre, et des quatrains d'alexandrins à clausule de trois :

> Je me meurs, je succombe au destin qui m'accable.
> De ce dernier moment veux-tu charmer l'horreur ?
> Viens encore une fois presser ta main coupable
> Sur mon cœur (2).

V. Hugo a beaucoup employé le vers court, non seulement dans les fantaisies de ses *Ballades* (3), mais même dans ses œuvres les plus sérieuses. Il n'a d'ailleurs pas beaucoup innové en ce genre. Par exemple, les croisements des mesures 12 et 4 ou 12 et 3 ont été employés avant lui (4). Mais c'est lui qui a donné le signal définitif du retour aux vers courts et même très courts, par le sixain si curieux de la *Chanson du fou* (5.5.2), dans *Cromwell* :

(1) Qui furent rénovés, l'un par Deschamps et Musset, l'autre par Sainte-Beuve.

(2) *Le Pardon* (1819). Marceline multiplia aussi les quatrains isométriques en vers de quatre ou trois, croisés ou embrassés, ou même suivis. Puisque nous parlons de romances, nous devons signaler celle de Chateaubriand, sixain d'octosyllabes avec avant-dernier vers de deux, dans la forme *aababb.*

(3) Croisement des mesures 8 et 1 de la *Chasse du Burgrave* (autrement dit vers échos), et huitains trisyllabiques du *Pas d'armes du roi Jean.*

(4) Nous avons vu que le premier était dans Benserade ; le second est dans Alletz, ainsi que le croisement de 12 et 2, et ceux de 3 et 12, ou 4 et 8, moins heureux.

Au soleil couchant,
Toi qui vas cherchant
Fortune,
Prends garde de choir :
La terre, le soir,
Est brune.

L'océan trompeur
Couvre de vapeur
La dune.
Vois : à l'horizon
Aucune maison,
Aucune.

V. Hugo paraît aussi avoir construit le premier les mesures 7 et 4 dans le quatrain à clausule 7.7.7.4, et surtout dans le sixain symétrique 7.7.4, variante moins heureuse de 8.8.4 :

Les pauvres gens de la côte,
L'hiver, quand la mer est haute
Et qu'il fait nuit,
Viennent où finit la terre
Voir les flots pleins de mystère
Et pleins de bruit (1).

En résumé, V. Hugo est sans doute moins remarquable par l'invention des formes que par l'infinie variété de celles qu'il a employées, et dont le choix est presque toujours heureux. Il y a peu de belles strophes qu'il n'ait employées au moins une fois. Mais tout de même, s'il venait trop tard pour pouvoir inventer beaucoup, il a su pourtant, après trois siècles de poésie lyrique, trouver le moyen d'inventer beaucoup plus encore que Ronsard, et surtout beaucoup mieux.

Il va sans dire que Lamartine ne s'abaisse pas à ces rythmes d'odelettes, quoiqu'il ait montré un goût spécial pour le vers de cinq employé par longues séries. Mais nous devons à Musset dans ce genre le quatrain si curieux et si fréquemment imité de la *Ballade à la lune* :

Lune, quel esprit sombre
Promène au bout d'un fil,
Dans l'ombre,
Ta face et ton profil ? (2)

(1) Peut-être aussi a-t-il croisé le premier 7 et 3. Nous avons cité déjà un neuvain de pentasyllabes, ainsi que le quintil 7.3.7.7.3, et ceux de pentasyllabes et de tétrasyllabes. Voir plus haut, p. 68 et n. 3. Les sixains 8.8.3, 8.8.2, 7.7.3, 7.7.2, sont respectivement de Marie Nodier, Le Vavasseur, Vacquerie et Poncy, les quatrains croisés 8.8.8.4 et 8.8.8.2, de Guttinguer et de Mme de Girardin, 7.7.7.3 et 7.7.7.2, de Manuel et de Boulay-Paty.

(2) On a déjà vu ce rythme plus haut, p. 65.

Nous devons aussi à Musset le rythme souvent imité des *Conseils à une Parisienne* :

> Voyez-vous, ma chère, au siècle où nous sommes,
> La plupart des hommes
> Sont très inconstants.
> Sur deux amoureux pleins d'un zèle extrême,
> La moitié vous aime
> Pour passer le temps (1).

Le romantisme, ayant enfin repris, par dessus le xviie siècle, l'œuvre imparfaite et inachevée du xvie, l'avait continuée et perfectionnée, tant par l'élimination des formes mal venues, que par le développement des meilleures, dont il avait tiré à peu près tout ce qu'elles contenaient. Il restait donc peu à faire aux écoles suivantes. Mais les poètes aiment souvent à se distinguer en faisant autrement, sinon mieux, que leurs devanciers. C'est assurément un souci légitime, mais qui peut les conduire à de grandes maladresses, ainsi qu'il est arrivé à Leconte de Lisle. Après avoir usé dans son premier volume des formes les plus courantes, il se mit en tête de faire autrement que les autres, autrement que V. Hugo surtout. Il remplaça d'abord le quatrain à rimes croisées par le quatrain à rimes embrassées. Et ce ne serait rien, s'il s'en était tenu aux formes isométriques ; beaucoup d'autres ont montré au xixe siècle la même préférence. Mais il employa le même procédé pour la strophe à clausule, et même pour le croisement des mesures 12 et 8, et cette discordance entre les mesures et les rimes n'est pas d'un effet très heureux. En même temps, il adopta le quintil *abbab* de préférence aux autres, et le choix était médiocrement lyrique ; mais après tout ce quintil, toujours en alexandrins, est pour lui un cadre à des développements épiques. Et voilà le vrai mot : ne soyons donc pas surpris que Leconte de Lisle, poète plus épique que lyrique, ne soit pas un très bon modèle en matière de strophes.

Banville, qui n'avait rien d'épique, put se montrer plus habile. D'abord, il se rappela que Sainte-Beuve avait emprunté à Ronsard le sixain 7.3.7, et pensa qu'on pouvait lui faire beau-

(1) Nous avons cité de lui, p. 15, un autre sixain symétrique, 10.4.4, de la *Chanson de Barberine*, qu'on n'a point imitée, je ne sais pourquoi, non plus que le huitain également symétrique 8.3.8.8, de ses premières poésies.

coup plus d'emprunts. Je ne sais pas si ses choix furent toujours parfaits : par exemple, la rénovation du sixain *abab cc* ne s'imposait peut-être pas. Mais cette imitation des formes de Ronsard lui réussit assez bien en général, notamment celle de l'ode *De l'élection de son sépulcre* (1). Il fit des rythmes de Ronsard un usage plus large que Ronsard lui-même, et en donna des variantes intéressantes. Il prit aussi dans Ronsard l'idée de faire des strophes en rimes d'une seule espèce, masculines ou féminines, procédé que les écoles plus récentes lui emprunteront à leur tour (2). Enfin sa virtuosité s'exerça dans l'emploi des clausules très courtes, non pas seulement celles de trois et quatre syllabes, auxquelles le XVIe siècle s'était limité, et qui sans doute pouvaient suffire, mais même celles de deux et une, dont le romantisme avait déjà donné des exemples, et qui vont rarement sans quelque puérilité (3).

On conçoit sans peine que ce goût pour des vers si courts, devait s'accommoder assez mal avec les grandes strophes d'alexandrins que Banville avait pratiquées à ses débuts, aussi bien qu'avec les grandes odes à dizains. Aussi voit-on ces formes disparaître progressivement de sa pratique et de celle de ses contemporains. V. Hugo lui-même avait donné l'exemple, et ceci est assez curieux. Dans les *Odes*, à l'âge où l'on a toutes les ambitions, il emploie surtout le dizain, et souvent même dans ce type singulièrement complexe et massif que nous avons signalé. Quand il emploie la strophe de six vers, ce sont des alexandrins purs ; ou, s'il n'y en a pas six, il y en a au moins cinq, presque toujours ; et quant à la strophe de quatre vers, elle est plutôt

(1) Banville attribuait d'ailleurs à Ronsard, comme Sainte-Beuve, beaucoup de formes qui sont chez lui, mais qui ne sont pas de lui.

(2) Lancé dans cette voie, il lui arriva même de mettre ensemble des rimes masculine et féminine de même son, fantaisie qui trouva quelques imitateurs.

(3) Aux sixains symétriques connus, 8.8.4, 7.3.7, 7.7.4, 5.5.2, etc., il ajoute 5.5.4 et 6.6.2, et aussi 10.10.5 avec décas. moderne, sans parler du quatrain d'heptasyllabes à clausule monosyllabique. Dans l'emploi de vers de deux syllabes, il avait été pré édé par Mme Clara-Francia Mollard, dont les *Grains de sable* (1840) nous le montrent en huit combinaisons différentes, notamment cinq sixains.

Quoique Sully-Prudhomme n'ait rien innové dans ce genre, il serait fâcheux de ne pas signaler ici ses quatrains d'octosyllabes à clausules courtes, et aussi les quatrains croisés et embrassés de Gabriel Vicaire à base d'heptasyllabes. Theuriet offre aussi des strophes hétérométriques intéressantes.

rare. Dans les *Orientales*, il n'y a déjà plus de dizains (1) ; on y trouve encore la strophe de six alexandrins, qui ne paraîtra plus guère après les *Feuilles d'automne* ; mais déjà les sixains symétriques 12.12.8 ou 12.12.6, moins massifs, balancent la strophe de six alexandrins, et dans les recueils suivants, ils l'emporteront de plus en plus. En même temps la strophe de quatre vers commence à devenir plus fréquente avec les *Chants du Crépuscule.* A partir des *Rayons et Ombres*, elle l'emporte absolument et définitivement. V. Hugo écrira même, après Th. Gautier, un volume presque entièrement composé de quatrains de sept ou huit syllabes. Les strophes de six vers deviennent donc de moins en moins fréquentes, et les strophes de dix ou douze n'apparaissent plus que de loin en loin : on ne sait quel caprice passager a dicté au poète les soixante-et-onze strophes de la fameuse pièce des *Mages* (2).

Les clausules très courtes de Banville dans le quatrain ou le sixain de vers courts devenaient évidemment de l'amusette. Mais par suite de l'abandon des grandes strophes, ce n'est que là qu'on pouvait encore espérer d'innover, et on continua après Banville, avec des bases encore plus courtes que le vers de sept. Seulement, il était difficile en ce genre de faire des chefs-d'œuvre. Il y en a un pourtant : la *Chanson d'automne* de Verlaine, sixain symétrique de tétrasyllabes à clausules trisyllabiques :

(1) Il est vrai qu'il y a quelques neuvains et trois douzains ; et les dizains reparaîtront ensuite, mais de moins en moins nombreux.

(2) *Cont.*, VI, 23. V. Hugo ne se borne pas à remplacer la strophe longue par la strophe courte : il s'affranchit de la strophe elle-même progressivement, et la remplace par les rimes plates. Dans les *Odes et Ballades*, il n'y a en pas trace ; une seule fois dans les *Orientales* ; c'est avec les *Feuilles d'automne* que le poète commence à marquer son goût pour les rimes suivies. Dans les *Chants du crépuscule*, la moitié des pièces est en alexandrins, et cela continue jusqu'aux *Contemplations.* L'alexandrin était le mètre naturel de la *Légende des Siècles*, comme de la *Fin de Satan* et *Dieu*, écrits à la même époque ; mais les recueils postérieurs continuent à montrer la préférence du poète, qui, à la fin de sa vie, écrira des poèmes entiers sans une seule strophe. Toute contrainte lui était devenue insupportable. Déjà il n'avait pu se résigner à subir celle des poèmes à formes fixes, même celle du sonnet, tant pratiqué par le siècle entier (il a fait à peine une demi-douzaine de sonnets sur cent cinquante mille vers) ; mais la contrainte même de la strophe lui parut à la fin gênante. Il pensait sans doute qu'on met des digues à la Seine ou à la Loire, fleuves ordinairement sages et modestes, mais non pas au Congo ni au Niagara. Et ainsi il put s'abandonner librement dans ses dernières œuvres à toutes les suggestions de la rime.

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne,
Bercent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure (1).

Mais avec Verlaine nous voici aux Symbolistes. Verlaine avait recommandé les rythmes impairs et donné l'exemple. Il fut suivi non pas seulement par les Symbolistes, mais aussi par Richepin, qui, comme lui, à l'aide des vers de neuf et onze, put innover à son aise. Toutefois, ces vers ne paraissent pas avoir beaucoup d'avenir (2). Les symbolistes firent autre chose ; ils s'ingénièrent, dans leurs recherches musicales, à associer, croiser ou embrasser des vers dont les mesures ne différaient que d'une syllabe, comme 9 et 8, ou 8 et 7. Stuart Merrill s'est particulièrement distingué dans ce genre difficile, apparemment sans avenir aussi (3).

Tout cela n'était pas dangereux pour la strophe. Mais il y eut pis : il y eut le *vers libre,* le nouveau vers libre, encore plus différent du vers moderne que l'ancien vers libre ne différait du vers classique. Si le vers libre nouveau était amorphe, que pouvaient bien être des strophes écrites avec ce vers ? La strophe allait-

(1) Il est surprenant que les poètes qui se sont ingéniés dans ce genre aient repris si rarement les strophes dissymétriques du XVIIe siècle ; car si elles ne valent pas grand chose avec des vers longs, elles seraient très acceptables en vers de huit et quatre, ou de sept et trois, assez courts pour que le rythme ne puisse échapper à l'oreille.

(2) On trouvait déjà le vers de treize dans Banville. C'est surtout dans la *Mer* que Richepin s'est ingénié à varier les formes connues, tant par l'emploi des vers impairs que par la disposition des vers très courts. Sans avoir rien inventé à proprement parler, il a offert une diversité de strophes, sinon de rythmes, qu'on ne trouve sans doute au même degré chez aucun poète, à l'exception de V. Hugo. Il est vrai que sa poésie, comme aussi peut-être celle de Banville, est singulièrement formelle ou verbale, en quoi elle se rapproche sensiblement de celle de J.-B. Rousseau. Mais ces formes sont curieuses par elles-mêmes ; et quand on n'atteint pas à la haute poésie, ce qui peut arriver souvent, c'est quelque chose encore que de se divertir et de divertir agréablement son lecteur.

(3) J'entends difficile pour le lecteur, bien plus que pour le poète. J'ajoute que Stuart Merrill a été précédé dans ce genre par Armand Renaud, l'auteur des *Nuits persanes,* lequel n'était point du tout un symboliste, mais un chercheur curieux, un peu trop oublié aujourd'hui.

elle donc périr de nouveau, comme elle avait péri en 1660 ? Heureusement, il n'en fut rien. D'abord, le vers libre nouveau n'était pas issu de la strophe elle-même, comme l'ancien ; il dérivait directement de l'alexandrin, dont Verlaine avait achevé ou à peu près la désorganisation. La strophe pouvait donc se maintenir à côté du vers libre, tant que le vers libre n'aurait pas remplacé l'autre. Or cette substitution était peu probable, d'autant plus qu'on attendit vainement le chef-d'œuvre qui devait couronner l'œuvre de l'école : l'accident extraordinaire des *Fables* et d'*Amphitryon* ne se produisit pas pour le nouveau vers. On vit au contraire les tenants du vers libre revenir un à un à l'alexandrin moderne, très suffisamment libéré ; ils emploient encore le vers libre de temps en temps, par principe en quelque sorte, et, dirait-on, pour ne pas signer leur propre condamnation. La strophe n'a donc pas été cette fois sérieusement menacée, et elle ne paraît pas encore près de périr. On peut regretter que les strophes longues soient tombées peu à peu en désuétude, mais ce fut seulement au profit des strophes plus courtes, et les recueils lyriques ne paraissent pas en voie de diminuer. Au surplus, notre première école lyrique a duré environ cent vingt ans (1540-1660) ; la seconde n'a pas un siècle d'existence, et il y a place encore pour bien des *Epigones* (1).

(1) Il est vrai qu'il n'y a pas place pour beaucoup d'innovations. Pourtant les poètes qui en seraient férus trouveront dans ce livre, et notamment dans le *Répertoire*, toutes les suggestions nécessaires.

LE TERCET

Un distique ne fait pas une strophe. Qu'il plaise au poète de terminer le sens régulièrement après chaque distique, et de séparer les distiques dans la typographie, c'est une fantaisie qui n'est pas rare ; mais des rimes plates sont toujours des rimes plates. Sans doute, ce n'est pas l'unité qui manque au distique. Mais la variété, où est-elle ? Où est l'attente de la rime suspendue, et la satisfaction de l'oreille quand la rime attendue vient clore le système ? Nous verrons que c'est là un élément capital du système lyrique français, et que sans lui il n'y a guère de strophes (1). D'ailleurs, c'est comme un fait exprès que les poètes qui séparent ainsi les distiques ne se croient pas toujours obligés de terminer le sens après chaque distique ; Banville ne professait-il pas, au nom des exemples latins et grecs, que la fin de la période logique ou syntaxique n'est nullement tenue de coïncider avec la fin de la période rythmique de la strophe ? Dès lors, on voit moins encore en quoi les prétendues strophes-distiques diffèrent des rimes plates. J'ajoute que ni le XVIe, ni le XVIIe siècle n'ont connu cette fantaisie, qui ne remonte pas plus haut que le romantisme. Si l'on en veut des exemples, on en trouvera plusieurs dans Banville (2).

(1) On a produit parfois une apparence de variété, en faisant rimer ensemble des vers de mesure différente : ainsi les mesures de dix et sept (association bizarre), dans les *Exilés* de Banville.

(2) Notamment dans les *Cariatides*, en alexandrins. Voici, si l'on y tient, quelques vers de Brizeux :

> Un nid que désirait une enfant de mon âge
> Ce soir m'a fait quitter troupeaux et pâturage ;
>
> J'apporte mon trésor : un beau nid de pinson,
> Qui pourrait défier tisserand et maçon ;

Mais le tercet fait-il une strophe ? C'est fort douteux encore, car pour faire un système de rimes *qui fasse un tout*, caractéristique essentielle du lyrisme moderne, il semble bien qu'il faille au moins deux rimes, et que ces deux rimes soient répétées deux fois, ce qui fait nécessairement quatre vers. Le Moyen âge, il est vrai, a connu la strophe de trois vers. C'est que le Moyen âge pratiquait l'enchaînement des strophes, système où chaque strophe est liée à la suivante par une de ses rimes, ce qui dispensait cette rime de s'apparier avec une autre dans la même strophe. Le tercet est la forme la plus simple de ces strophes presque monorimes, où deux, trois, quatre, cinq vers consécutifs rimaient ensemble, quelquefois davantage, suivis d'un vers plus court qui annonçait la rime de la strophe suivante : *aab, bbc, ccd,* etc. Le vers principal était quelquefois un octosyllabe, généralement un décasyllabe, et le dernier un vers de quatre (1). On en trouve encore plusieurs exemples dans Marguerite de Navarre (2).

Le Moyen âge a connu encore, mais pas en France, une autre manière d'enchaîner les tercets, le vers du milieu de chaque tercet fournissant la rime des deux autres dans le tercet suivant : *aba, bcb, cdc,* etc. C'est la fameuse *terza rima,* que nous appellerons *rimes tiercées,* le rythme de Dante dans la *Divine Comédie,*

Le dehors semble un mur tout revêtu de mousse,
Au dedans tout est plume et laine fine et douce.

Que ces œufs sont légers ! J'en veux faire un collier
Avec vos cheveux d'or, Anna, pour le lier.

Si je puis le passer sous votre coiffe blanche,
Pour une jeune sainte on vous prendra dimanche.

On trouvera le vers de dix dans *Chattes et chats*, de R. Gineste (Anthol. Delag., II, 429). Une *Berceuse* de Gregh, dans la *Maison de l'enfance*, donne le vers de neuf.

(1) Voir Rutebeuf, I, 5, 13, etc., la *Passion* de Gréban, pp. 155, 201, etc. C'est ce que les traités de rythmique latins appellent *caudatus rythmus continens*, rythme coué continu : *coué*, à cause du dernier vers plus court, qui est comme une queue (cf. la strophe *couée*, à double queue) ; continu, puisque les couplets sont liés ensemble. Quant au tercet monorime il était fort rare. En revanche l'enjambement était très fréquent, ce qui transformait souvent les tercets *aab*, *bbc*, etc., en tercets *monorimes*, *aa*, *bbb*, etc.

(2) Saint-Gelais a fait la clausule de six syllabes (*Œuv.*, I, 81). On trouvera le tercet 12.12.8 dans Zidler, le *Livre de la douce vie*, pp. 25, 34, 127, et la *Terre divine*, pp. 63 et 135.

rythme inventé, dit-il, par son maître Brunetto Latini, et qui est peut-être dû aux troubadours. C'est en Italie naturellement qu'il a fait sa plus grande fortune : il suffit de citer les *Triomphes* de Pétrarque, et les *Satires* de l'Arioste (1). Comment se fait-il que la France n'ait pas adopté ce rythme au Moyen âge ? Car les exemples en sont infiniment rares (2). Aussi Jean Lemaire avait-il le droit de croire qu'il introduisait les rimes tiercées en France, quand il écrivait en 1503, le *Temple d'Honneur et de Vertus*. Dans le *Prologue* de la *Concorde des deux langages*, il revendique cette priorité, et il écrit à la suite plus de 600 « tiercets », comme il les appelle (3). Voici le début de la description du temple de Vénus, en tête de la *Concorde* :

En la verdeur du mien flourissant aage,
D'amour servir me voulus entremettre :
Mais je n'y eus ne proufit n'avantage.

Je fis maint vers, maint couplet, et maint metre,
Cuydant suivir, par noble Poésie,
Le bon Pétrarque, en amours le vray maistre.

Tant me fourray dedans tel fantasie
Que bien pensoye en avoir apparence,
Comme celuy qui a gré l'euz choisie.

De luy à moy se trouvoit conférence :
Veu qu'il eslut sa dame Avignonnoise,
Ja nonobstant qu'il fust né de Florence.

Et je, qui fus, en temps de guerre et noise,
Né de Haynnau, païs enclin aux armes,
Vins de bien loing querre amour Lyonnoise.

On voit que tout ce début est écrit en rimes féminines, et l'exemple a été suivi quelquefois. Cela tient à ce que l'hendéca-

(1) Les poètes satiriques italiens ont particulièrement affectionné ce rythme, qu'on trouve encore dans les *Rime* de Carducci. Les Allemands ne l'ont connu qu'à la fin du XVIe siècle, et les Anglais ne l'ont guère employé qu'au XIXe.

(2) On en a trouvé à grand peine dans le *Mariage* de Rutebeuf et dans le *Jeu de la feuillée* d'Adam de la Hale. On avait pourtant traduit la *Divine comédie* en tercets d'alexandrins. (On sait que Littré l'a traduite en vieux français, en tercets de décasyllabes).

(3) Il a écrit encore dans ce rythme le premier des *Contes de Cupido et d'Atropos*, traduit de l'italien d'Aquilano Serafino.

syllabe italien n'est pas autre chose que le décasyllabe féminin français; en employant exclusivement la rime féminine, Lemaire suivait de plus près ses modèles. Mais comme jamais, d'autre part, il ne s'asservit à l'alternance des rimes, il est probable que ce parti-pris lui coûta quelque peine (ce n'était pas une difficulté en italien, mais c'en était une en français) ; il continua donc en rimes mélangées. Voici encore un passage de son poème :

Plus ne serez ainsi qu'aurez esté,
Dont plourerez, et moult vous poisera,
Voir votre cours par vieillesse arresté.

Chacun alors de vous s'accusera
De ses beaux jours perdus et oubliez,
Et ses genoux de pleurs arrosera,

En requérant à deux genoux pliez
Mercy aux Dieux, et Vénus la Déesse,
Par qui tous biens nous sont multipliez.

Mais tard sera : Car jamais en vieillesse
Venus n'ottroye à personne pardon,
Qui n'aura fait son devoir en jeunesse.

Et puis Amour, qui est notre guidon,
De l'autre part tiendra pour grieve offense,
Un tel mépris de son dard et brandon.

J. Lemaire n'a pas été souvent aussi bien inspiré, et c'est une heureuse coïncidence qui me permet de mettre cette série de chapitres pour ainsi dire sous l'invocation du précurseur de la poésie moderne (1).

C'est une chose bien surprenante aussi que ce rythme, qui est manifestement du plus pur Moyen âge, ait été employé en France précisément à partir de la Renaissance, après avoir été négligé pendant tout le Moyen âge. Encore fut-on lent à se décider, et même on en usa relativement peu au xvie siècle, beaucoup moins qu'au xixe.

Les premiers imitateurs de Lemaire paraissent avoir été

(1) Ainsi qu'il est dit dans la préface, nous avons adopté le principe de l'orthographe moderne pour les strophes ; mais cette orthographe eût semblé trop peu naturelle ici.

d'abord un Italien d'Asti, Alione, puis G. Colin Bucher et J. Bouchet, dans deux des *Epitres morales et familières* du fameux rhétoriqueur poitevin. Et celle de Bouchet est en rimes alternées, car Bouchet avait adopté d'une façon générale l'alternance des rimes, réalisée pleinement pour la première fois dans les *Chroniques* de Guillaume Cretin, et à laquelle Marot ne se soumettait pas. Bouchet lui-même a noté le fait, en ce qui concerne son épître :

De vers tiercés as voulu disposer
La tienne Epître en rime florentine
Dont j'ai voulu semblablement user.

J'ai ajouté une claire courtine,
Entrelaçant toujours vers masculins
Par la douceur de rime féminine (1).

Mais les *Epîtres morales et familières* du fameux Traverseur ne parurent qu'en 1645. A cette date avaient déjà paru d'autres exemples, notamment ceux de Saint-Gelais, en rimes féminines, à l'imitation de l'italien, ou en rimes mélangées, et celui de Marot lui-même, en rimes alternées, comme l'épître de Bouchet : c'est le psaume 37, où fort peu de gens, comme nous l'avons dit, ont aperçu des rimes tiercées, les éditions modernes les ayant disposées en sixains (2).

(1) M. Laumonier, qui cite ces vers (*Ronsard*, p. 768), note en outre que Bouchet s'est de plus interdit tout enjambement entre les tercets. C'est à la même époque (1520-1530), que Luigi Alamanni écrivait en *terze rime* vingt élégies profanes, avec cinq élégies sacrées, sept psaumes et treize satires. Cet exemple dut contribuer beaucoup à déterminer les poètes français.

(2) Dans les éditions originales de Marot, les tercets sont groupés par deux, à cause de la mélodie, qui, par suite de l'alternance des rimes, ne peut être la même pour les deux ; mais les tercets sont bien distincts, et il est peu probable qu'il faille voir là des sixains liés par l'avant-dernière rime, *ababcb*, *cdcded*, etc. Il en est de même des autres traducteurs qui font suite à Marot : Bèze, Poictevin, des Masures. Dans les *Dernières Poésies* de Marguerite de Navarre, le *Navire* tout entier, poème fort long, est écrit en sixains pareils, ou plutôt en rimes tiercées (comme plusieurs pièces du tome IV des *Marguerites*), mais l'éditeur ne s'en est point aperçu non plus. Avant de passer à la *Pléiade*, nous trouvons encore une fable de Corrozet, trois pièces de Hugues Salel, publiées seulement à la suite des *Amours* de Magny, « et qu'il tenait au fond d'un coffre, entre les papiers dont il fait le moins de cas », puis 62 tercets de Pernette du Guillet, sans alternance de rimes, et enfin l'*Iphigène* de Sibilet.

La Pléiade fit bon accueil à ce rythme, non par ses coryphées, car Ronsard et du Bellay n'en usèrent point, mais dans la personne de Tyard, Baïf et Jodelle, en rimes féminines ou alternées. Ce fut Jodelle qui employa le premier l'alexandrin, et même il n'employa que ce mètre dans les six pièces qu'il écrivit dans ce rythme ; mais il fut peu imité. D'ailleurs, à la fin du siècle, les rimes tiercées disparaissent : la pièce de Desportes est une des dernières (1).

La série de rimes tiercées se termine généralement par une rime supplémentaire, que les modernes isolent, pour le sens comme pour la forme, mais qui fait en réalité avec le dernier tercet un quatrain croisé ordinaire. Jodelle terminait de préférence par un quatrain embrassé, disposition déjà employée deux fois par Saint-Gelais (2).

Nous ajouterons qu'à cette époque les rimes tiercées sont souvent intitulées « chapitres », à l'imitation de l'italien (3).

Les rimes tiercées n'ont absolument rien de lyrique, et on s'explique parfaitement leur abandon avant la fin du xvie siècle. Il va sans dire que ni le xviie siècle, ni le xviiie ne les connurent. Les grands romantiques, Hugo, Lamartine, Musset, pas davantage (4). C'est peut-être Emile Deschamps qui eut l'idée singulière de ressusciter cette forme médiévale,dans une demi-douzaine de tercets (5).

(1) Des Masures au contraire employa l'octosyllabe dans le *ps.* 106, mais ne fut pas suivi. Corrozet, qui emploie le décasyllabe dans la fable 62, se sert dans la fable 21 de la combinaison 10.4.10 : la strophe *aab*, *bbc*, etc. ayant été remplacée par la combinaison *aba*, *bcb*, etc., il lui sembla que les mesures 10.10.4, pouvaient être remplacées en même temps par 10.4.10, et c'était logique.

(2) Il est même arrivé à Jodelle de terminer le dernier tercet par deux rimes pareilles (*aba bcc*) ce qui faisait deux rimes doubles (et non triples), à la fin du système. Chez Marot et ceux qui l'ont imité, le vers supplémentaire étant impossible à cause de la mélodie, c'est une rime quadruple qui a résolu la difficulté.

(3) *Le Triomphe de l'Amour*, de Pétrarque, et ceux de la *Renommée* et de la *Mort* ont respectivement quatre, trois et deux « capitoli ».

(4) Ni Vigny à l'origine ; il a écrit depuis dans ce rythme le *Prélude* des *Destinées*. Comme Marot, il termine par un tercet, en quadruplant l'avant-dernière rime.

(5) *Œuvres poét.*, II, 10. Comme ils ne sont pas datés, il se pourrait que la priorité appartînt à Roger de Beauvoir, qui publia en 1837, dans la *Cape et l'Epée*, un poème fort irrégulier de 360 vers, dont la moitié environ est en rimes tiercées régulières, le reste en *aba bab*.

L'essai serait sans doute resté sans conséquence, si Th. Gautier n'avait adopté ce rythme pour quelques-uns de ses chefs-d'œuvre, notamment le *Triomphe de Pétrarque, Terza rima,* et les cinq ou six cents vers de *A Zurbaran.* Du moins n'étaient-ce pas là des pièces lyriques, mais plutôt épiques, ainsi qu'il convenait. C'est de la même façon que Leconte de Lisle employa ce rythme, encore plus souvent que Th. Gautier, notamment dans les trois cents vers de la *Vigne de Naboth,* la *Tête du comte,* et les sept cents vers du *Lévrier de Magnus* (1). Etant donné que Leconte de Lisle tenait surtout à faire autrement que V. Hugo, c'était un cadre comme un autre, qui rompait commodément la monotonie de l'alexandrin à rimes plates, comme les sixains libres de Musset. Mais la valeur lyrique en est évidemment fort médiocre : si une pièce en rimes tiercées était écrite sans divisions typographiques, la plupart des lecteurs ne s'apercevraient même pas du rythme (2). C'est donc bien à tort que beaucoup de poètes modernes, imitant mal à propos Gautier et Leconte de Lisle, ont employé cette forme pour des poésies prétendues lyriques.

Presque tous les poètes modernes qui ont employé les rimes tiercées se sont servis exclusivement de l'alexandrin, comme Gautier et Leconte de Lisle, à l'inverse des poètes du xvie siècle, qui avaient employé presque uniquement le décasyllabe. Quelques-uns pourtant ont employé les vers de dix ou huit, ou même moins (3).

Chez tous aussi, le vers final est isolé, et volontiers l'idée du poète s'y résume, ou s'y exprime par une image frappante, comme dans le vers final du sonnet :

L'illustre ville meurt à l'ombre de ses murs ;
L'herbe victorieuse a reconquis la plaine ;
Les chapiteaux brisés saignent de raisins mûrs.

(1) Citons encore, outre Banville, le *Romancero* de Hérédia, et les 600 vers des *Litanies de la Mer* de Richepin.

(2) Ainsi qu'il est arrivé au dernier éditeur de Marguerite de Navarre.

(3) Comme exemple de décasyllabes, je citerai les cinq cents vers de la *Folie de Titiana*, de G. Vicaire, dans *Au bois joli.* Le vers de huit est dans Verlaine, Dierx, Moréas, celui de neuf dans Stuart Merrill, celui de cinq dans Mendès. D'autres ont même employé deux mesures, comme plus haut Corrozet, mais pas les mêmes.

Le barbare enroulé dans sa cape de laine,
Qui paît de l'aube au soir ses chevaux outrageux,
Foule sans frissonner l'orgueil du sol Hellène.

Ni le soleil oblique au flanc des monts neigeux,
Ni l'aurore dorant les cîmes embrumées
Ne réveillent en lui la mémoire des dieux.

Ils dorment à jamais dans leurs urnes fermées,
Et quand le buffle vil insulte insolemment
La porte triomphale où passaient des armées,

Nul glaive de héros apparu ne défend
Le porche dévasté par l'hiver et l'automne,
Dans le tragique deuil de son écroulement.

Le sombre lierre a clos la gueule de Gorgone (1).

En même temps que les rimes tiercées, les modernes ont aussi employé parfois le tercet monorime, qui est encore moins une strophe que l'autre, pour les mêmes raisons que le distique. Ce rythme n'est pas très nouveau, puisque c'est celui du *Dies irae,* mais la littérature française ne l'a connu qu'au XIX[e] siècle (2). C'est Brizeux qui introduisit ce rythme chez nous, à l'imitation, dit-il, d'un « rythme bardique » (3). Banville et

(1) P. QUILLARD, *La Lyre héroïque et dolente*, p. 17. Dans TAILHADE, *Poèmes aristophanesques*, c'est le vers initial qui est isolé : *a*, *bab*, *cbc*, *dcd*, etc., d'où il résulte que le vers du milieu de chaque tercet est lié à la strophe précédente, au lieu d'être lié à la suivante. Mais il faut y regarder de près pour s'en apercevoir. Les pièces initiales des *Cariatides* et des *Stalactites* de BANVILLE, commencent par un vers isolé, mais supplémentaire, qui ne change rien au rythme, et ne supprime pas le vers final.

(2) Quoique au XVII[e] siècle on ait traduit dans ce rythme le *Dies iræ* lui-même, et Desmarets la prose *O filii et filiæ*, sans parler de quelques alexandrins de Benserade. En revanche l'Angleterre en a fait un usage considérable depuis le XVI[e] siècle. Ceci concorde avec le goût des Anglais pour la rime triple finale, absolument condamnée en France. Peletier, dans ses *Œuvres poétiques* de 1581, avait écrit la *Louange des trois Grâces* en 65 sixains de décasyllabes, faits de deux tercets monorimes ; ce n'étaient ni des sixains ni des strophes. La même observation peut se faire pour les neuvains d'octosyllabes de Desbordes-Valmore. Je rappelle que ce rythme est au fond très apparenté avec celui du Moyen Age, où l'enjambement donnait souvent *aa*, *bbb*, etc (4.10.10 au lieu de 10.10.4).

(3) Oui, si j'avais un fils, cher et pieux trésor,
Je l'instruirais aussi, lorsque ses cheveux d'or
Couvriraient ce front jeune et virginal encor.

ceux qui l'ont imité l'ont fait presque toujours en octosyllabes, notamment Mendès dont on dirait que c'est la forme préférée, car il en fait un abus singulier (1). On retrouve pourtant l'alexandrin chez des poètes récents, H. de Régnier, Samain, et même Mendès. On trouve même des vers de toute mesure (2).

Mais il y a pis : le même Brizeux a donné l'exemple des tercets monorimes hétérométriques, enfermant un vers de huit entre deux de douze, ou un de douze entre deux de huit, ou alternant ces deux combinaisons par l'alternance prolongée des mesures : 12.8.12, 8.12.8, 12.8.12, etc. On trouvera toutes ces combinaisons dans *La Fleur d'or*, qui, à l'origine, fut appelée pour ce motif *Les Ternaires* (3). D'autres combinaisons de deux mesures ont été essayées, sans grand succès (4).

Pour terminer, nous citerons un exemple dans la forme la plus usitée, l'octosyllabe. Mais pour ne pas citer éternellement l'odelette fameuse de Banville, nous emprunterons quelques vers à une jolie pièce d'un poète moins connu :

Nul n'a versé sur lui les fruits de la sagesse,
Moi-même j'amassai ma tardive richesse :
Ce peu que j'ai, du moins j'en veux faire largesse.

Je ne compterai plus mes ennuis et mes pleurs,
Si parfois ma pensée a secondé les cœurs,
Si ceux qui m'ont connu sont devenus meilleurs.

Ainsi, continuant sur ce nombre ternaire,
Rythme bardique éclos au fond du sanctuaire,
J'instruirai jusqu'au bout ce fils imaginaire.

(1) Voir dans Banville, deux *Odelettes* et trois pièces des *Cariatides*, dans Mendès, *Poés.*, t. III (onze pièces de l'*Hymnaire des Amants*) et suiv. (une trentaine de fois).

(2) De neuf dans Verlaine, de sept dans Richepin, etc. (Voir le *Répertoire*).

(3) Il est au fond des bois, il est une peuplade
Où loin de ce siècle malade,
Souvent je viens errer, moi poète nomade.

Là tout m'attire et me sourit,
La sève de mon cœur s'épanche, et mon esprit
Comme un arbuste refleurit.

Cf. la pièce de Banville, *A Brizeux*, dans les *Exilés*.

(4) Notamment 8.3.8 dans les *Blasphèmes* de Richepin. Verlaine a même essayé trois mesures, et trois mesures impaires, 7, 9 et 11 (*Œuv.*, II, 374 et 379).

Comme ils sont tristes, les matous,
De n'être plus sur les genoux
Qui leur faisaient un lit si doux !

Qu'ils regrettent les longues veilles,
Où les doigts secs des bonnes vieilles
Taquinaient leurs frêles oreilles !

Alors les minets adorés,
Arquant leurs dos gras et fourrés,
Prenaient des airs enamourés ;

Ils avaient des façons béates
De se lustrer du bout des pattes,
En rêvant aux mignonnes chattes ;

Ou, comme des sphinx accroupis,
Ils ronronnaient sur les tapis,
Laissant aux rats de longs répits... (1).

Ce sont de jolis vers : ce ne sont pas des strophes.

Je n'ai point à parler ici des neuvains ou même des sixains réguliers d'alexandrins qu'on a parfois divisées typographiquement en tercets pour les alléger : ce sont des sixains ou des neuvains, et ce n'est pas la typographie qui fait les strophes.

(1) Raoul Gineste, *Les Vieux chats* (*Les Chats*, ou *Anthol. Delagrave*, II-431).

LE QUATRAIN

Le distique et le tercet étant éliminés, il reste que la strophe la plus courte est le quatrain. Elle est aussi et de beaucoup la plus usitée, étant et de beaucoup la plus facile, comme aussi la moins ambitieuse.

Dans le quatrain, les rimes sont naturellement couplées. Le Moyen âge a connu évidemment des formes à rimes non couplées, mais depuis l'époque classique elles sont infiniment rares, et nous avons peu de chose à en dire. Il y a d'abord le quatrain monorime, usité particulièrement du XIII[e] au XV[e] siècle, et, chose très curieuse, en alexandrins, à une époque où l'alexandrin est presque inusité (1). Mais ce n'est pas là une strophe. La fantaisie de quelques poètes modernes a pu s'y amuser un instant, de préférence avec des octosyllabes (2).

(1) Ce quatrain, qui était surtout didactique, a été popularisé par le *Testament* de Jean de Meung. On en trouvera de nombreux exemples dans Rutebeuf, et toujours en alexandrins. Rutebeuf d'ailleurs n'emploie *jamais* l'alexandrin en dehors de ce quatrain, car on ne concevait pas à cette époque l'alexandrin autrement que monorime, même dans un quatrain. On trouve le décasyllabe dans Chastelain, VI, 171, et VIII, 254. Un peu plus tard, la chanson populaire accueillit parfois le quatrain monorime d'octos. et d'heptas : voir Weckerlin, Chanson pop., I, 5 et 72.

(2) Voici une courte pièce de H.-C. Read, *Ludibria ventis* :

Que de fois le battement d'ailes
D'un vol de blanches colombelles
A fait fuir mes pensers rebelles,
Qui dans l'air partaient avec elles !

Que de vers à peine ébauchés
Les perdreaux dans les champs cachés,
Par ma venue effarouchés,
En s'envolant m'ont arrachés !

Mais la poésie lyrique classique n'en a jamais fait son instrument, depuis le jour où la Renaissance élimina de sa lyrique le vain cliquetis de la rime quadruple, si chère au Moyen âge.

Une autre forme également usitée au Moyen âge, et qui a résisté un peu plus longtemps, est de même type que le tercet cité plus haut *(aab, bbc, ccd)* : les trois premiers vers, de huit ou dix syllabes, riment ensemble, le quatrième vers, plus court, introduisant une rime nouvelle, qui servira pour les trois premiers vers du quatrain suivant, et ainsi de suite : *aaab, bbbc, cccd*, etc. (1). Ce n'est pas là non plus une strophe lyrique.

Maintenant toutes ces pensées
Planent doucement balancées,
Et par les brises cadencées
Au loin mollement sont poussées.

Posés sur les feuillages verts,
Ou bien voltigeant à travers
La vague immensité des airs,
Les oiseaux gazouillent mes vers.

(1) En voici un exemple qu'on cite quelquefois, depuis qu'Etienne Pasquier l'a cité dans ses *Recherches de la France* (VII, 3) :

A vous, dame, je me complains
Je vois (vais) pleurant par vaux et plains (plaines),
Je ne cognois que pleurs et plains (plaintes).
Puis (depuis) que je vis

Votre gent et gracieux vis (visage),
J'aime mieux être mort que vis (vif) ;
Néanmoins, plus volontiers qu'envis (invitus),
Je me soumets

Au dieu d'amour, qui désormais
Me fait servir d'étranges mets
De danger et de refus, mais
C'est pour aimer.

Cette pièce a été longtemps attribuée à Arnoul Gréban, qui fut même considéré comme l'inventeur du rythme (Voir *Art poétique* de Molinet, dans LANGLOIS, *op. cit.*, p. 225, et cf. *ibid.*, p. 262.) Mais ce sont deux erreurs : la pièce n'est pas de lui (voir *Romania*, t. XXIII, p. 254) et le rythme était déjà connu au XIIe siècle. Par exemple il est familier à Rutebeuf. Dans Christine de Pisan, on trouvera trois poèmes de ce rythme qui ont ensemble près de 6.000 vers, dans la forme 10.10.10.4. Dans Alain Chartier, il y en a un pareil d'environ 1.250 vers, et un autre de plus de 3.000 vers, le *Livre des quatre dames*, dans la forme 8.8.8.4. C'est le décasyllabe qui est dans les 2.000 vers du *Jugement du roi de Behaigne* de Machault. Voir aussi FROISSART, éd. Scheler, t. I, pp. 3,

D'abord les quatrains enjambent perpétuellement les uns sur les autres, comme dans le tercet correspondant, et par suite le rythme est rompu à chaque instant (1). Mais quand même il ne le serait pas, la lyrique moderne a banni la rime quadruple et les rythmes *continus* : pour elle une strophe est un tout, qui, en principe, se suffit à lui-même, au moins pour la forme. Pourtant ce rythme avait un certain agrément, et ne disparut pas tout de suite. Marot d'abord à l'exemple de son père, l'a employé jusqu'à quatre fois dans la forme 10.10.10.4, mais en alternant les rimes, ce qui sans doute ne s'était pas encore fait (2). Dans les *Odes* de Ronsard (V, 30), on trouve le même schéma, en trois vers de onze syllabes, suivis d'un vers de cinq, et en rimes masculines ; mais ce n'est plus le quatrain du Moyen âge : c'est la première de ses odes prétendues *saphiques*, mesurées à la manière antique, mais avec rimes (3).

132, 348 ; Ch. d'ORLÉANS, éd. d'Héricault, I, 13 ; la *Passion* de GRÉBAN, *pass.*, notamment p. 331 ; plus de cent quatrains dans les *Lunettes des Princes*, de MESCHINOT, etc.

(1) Guillaume Cretin a été jusqu'au bout : dans sa *Complainte* pour G. de Bissipat, il a fait régulièrement du quatrième vers le premier ; il a eu ainsi des quatrains monorimes qu'il a groupés en couplets de seize vers (Voir J. LEMAIRE, III, 135-143).

(2) *Chants divers*, 10, 18 et 22, terminés par des quatrains croisés, et *ps.* 22, où le dernier vers reproduit l'avant-dernière rime. Ce psaume a été, comme les autres, rajeuni par Conrart avec assez de goût :

Hélas ! je sens succomber ma constance,
Je sens mes os disjoints par la souffrance,
Et de douleur tomber en défaillance
Mon cœur fâché.

Mon corps n'est plus qu'un squelette séché,
Mon palais s'est à ma langue attaché,
Me voilà prêt d'être au tombeau couché,
Réduit en cendre...

Voir PAUL OLIVIER, *Cent poètes*, p. 334. M. Faguet dit a propos de ce psaume de Marot que ce rythme « convient extrêmement bien aux stances », que « les stances courtes, légères, un peu fluides, s'accommodent bien d'être ainsi reliées plus ou moins étroitement par un artifice de la rime, et de former comme une tresse plus ou moins serrée. » (*Le seizième siècle*, Marot). Il n'y a qu'un malheur, c'est que, autant par la rime quadruple que par l'enchaînement, ce rythme est en contradiction absolue avec les principes mêmes de la rythmique moderne.

(3) Baïf, qui a aussi employé 10.10.10.4 (I, 322), a traduit également le psaume 93 (éd. Becq, 350) dans la forme 10.10.10.5, avec la césure moderne, c'est-

Arrivons enfin aux quatrains réguliers de la lyrique moderne, aux quatrains à rimes couplées, pour lesquels il y a exactement trois combinaisons de rimes possibles : *suivies, aabb* ; *croisées, abab* ; *embrassées, abba.*

Du quatrain à rimes *suivies* nous n'aurons pas grand chose à dire, au moins pour les strophes isométriques. Les poètes du XVI[e] siècle s'en sont servis à peu près seuls : leurs successeurs ont estimé sans doute, et fort justement, que les rimes suivies en général, tout en pouvant se prêter à l'expression de toutes les idées et de tous les sentiments, ne constituaient pas à vrai dire une forme lyrique. Et cela se conçoit. Même si on les divise en quatrains, pour peu que le sens se continue d'une strophe à l'autre, ou soit complet au milieu d'une strophe, l'oreille est déroutée et ne sait plus où se prendre. Qu'est-ce qu'un tout dont on ne perçoit pas nettement le commencement et la fin ? Nous l'avons dit déjà : la typographie ne suffit pas à faire une strophe. Il n'y a d'exceptions possibles que pour quelques combinaisons hétérométriques que nous aurons à examiner particulièrement, parce que là, au moins, la régularité des rimes plates, contraire au lyrisme, peut être rompue agréablement par le changement de mesure, qui, après le croisement des rimes, est le procédé essentiel du lyrisme français.

Le quatrain à rimes *embrassées* a été plus employé, et l'est encore, mais pas à beaucoup près autant que le quatrain à

à-dire au milieu du décasyllabe. Parmi les modernes, je n'ai retrouvé ce rythme que dans les *Améthystes* de Banville (en rimes masculines comme dans Ronsard... naturellement), et dans les *Dédicaces* de Verlaine (XLVII), en octosyllabes (8.8.8.4). Des modifications de ce type ont été aussi employées autrefois, à savoir *aaab* répété plusieurs fois, ou bien *aaab, cccb, dddb*, etc., en couplets isométriques ou hétérométriques. Voir p. ex. *aaab* répété cinq fois (3.3.3.7) dans FROISSART, éd. Scheler, II, 258. On trouve encore l'autre forme en décasyllabes dans MARGUERITE DE NAVARRE, III, 94 (et en octos. dans J. MADELEINE, *A l'Orée*, 211). Dans une pièce de *Sagesse*, Verlaine, toujours curieux de ce qui est rare, a lié chaque strophe à la suivante, par la rime du troisième vers au lieu du quatrième : *aaba, bbcb, ccdc*, etc : on reconnaît là une variante des rimes tiercées (Cf. LE CARDONNEL, *Poèmes*, pp. 18 et 29, avec le troisième vers plus court ; cf. aussi *abaa, bcbb*, etc., dans G. TRARIEUX, *Confiteor*, 29). Ce sont là des curiosités rythmiques ; ce ne sont pas des quatrains lyriques, pas plus que les combinaisons *aabc* ou *abbc*, ou même *abcd*, répétées, qu'on trouve chez G. ALEXIS, (éd. Piaget et Picot, II, 48-52), et qui sont italiennes plutôt que françaises. Cf. encore *abba, accd, deef*, etc. dans VOLPI, *Rime di trecentisti minori*, p. 195.

rimes croisées. Beaucoup de poètes n'ont jamais employé que le quatrain croisé : il n'y en a point qui n'ait jamais employé que le quatrain embrassé. Il y en a pourtant quelques-uns qui ont eu une préférence marquée pour ce rythme ; mais ce n'étaient pas des poètes ou ce ne fut pas pour des œuvres proprement lyriques (1). Mais si le quatrain embrassé n'est pas un rythme d'*ode,* serait-il par hasard le mètre propre d'un autre genre, tel que *l'élégie* ? On l'a dit, mais il n'en est rien : tout ce qu'on peut dire, c'est qu'en fait l'élégie, *et surtout la fantaisie,* s'en accommodent assez bien. Quant aux poètes proprement lyriques, ils ont presque toujours préféré hautement le quatrain à rimes croisées (2).

D'où vient cette préférence ? On ne peut contester que l'oreille ne soit parfaitement satisfaite, quand le quatrième vers lui apporte la rime attendue depuis le premier. On pourrait même trouver que la fin de la strophe est marquée ainsi d'une façon peut-être plus évidente. Mais ce n'est là qu'une apparence. Et d'abord le quatrain embrassé présente un inconvénient qui n'est pas négligeable : il commence et finit par la même rime ; et ainsi, dès l'origine, il a mis le poète dans l'obligation de ne pas alterner les rimes entre les quatrains, ou de faire des strophes *alternes.* Nous savons que les premiers poètes, j'entends depuis Marot, car la question ne se pose pas auparavant, se sont rarement préoccupés d'alterner les strophes (3). L'obli-

(1) Citons M. André Rivoire, dans *le Songe de l'Amour*, et surtout Gabriel Vicaire, dans la plupart de ses œuvres. — Nous remarquerons à ce propos que c'est précisément ce qui fait que les rimes *embrassées* ont prévalu en tout temps et prévalent encore pour le sonnet : les rimes *croisées* lui donnent une allure d'*ode* qui le fait sortir de son cadre. Nous aurons à faire plus loin une réflexion analogue à propos du sixain qui termine le sonnet.

(2) En voici une preuve curieuse. Sully-Prudhomme est certainement, en sa qualité de poète élégiaque plutôt que lyrique, de ceux qui ont employé le plus volontiers le quatrain embrassé, surtout en octosyllabes. Or il arrive plusieurs fois chez lui qu'une pièce commence par un quatrain de cette espèce, soit que l'auteur l'ait voulu expressément, soit qu'ayant commencé par hasard par une rime masculine, il ait voulu terminer la strophe par une rime masculine ; après quoi la pièce continue en stances croisées (Voir, dans les *Stances* : *Un songe, l'Abîme, Silène*). J'ai cru trouver une fois le contraire, dans la *Voie lactée* (*Solitudes*), mais cela ne dure pas.

(3) Au XVIe siècle, les quatrains embrassés sont généralement *féminins* c'est-à-dire qu'ils finissent (et commencent) par la rime féminine. Nous avons

gation d'alterner mit fort longtemps à s'imposer ; encore n'a-t-elle jamais été absolue, et il n'y a guère que les poètes modernes qui s'y soient toujours ou presque toujours conformés. Or cela ne laisse pas d'être parfois gênant : l'uniformité est certainement plus commode.

De plus il y a dans ces rimes, qui tantôt se suivent et tantôt se séparent, quelque chose d'irrégulier, qui brise perpétuellement le rythme de la strophe. L'alternance rigoureuse a paru aux poètes proprement lyriques un principe de rythme bien plus incontestable. Deux rimes sont posées, et par conséquent une double attente est imposée à l'oreille, et une double satisfaction lui est procurée. Il n'y a d'ailleurs aucun doute possible sur la fin du système, je veux dire de la strophe.

Enfin, il n'est pas jusqu'à la césure qui ne soit une raison de préférer les rimes croisées. Car il y a une césure dans le quatrain, et qui renforce admirablement le rythme de la strophe. Il y en a une incontestablement quand le second et le quatrième vers sont plus courts ; mais il y en a une même dans le quatrain *isométrique*, pour peu que les vers soient longs. Quarante-huit syllabes sans une pause pour marquer le rythme fatigueraient l'oreille, et les poètes ne furent pas longs à s'en apercevoir. Aussitôt qu'ils eurent compris la nécessité de la césure dans le sixain, ils virent immédiatement qu'il en fallait une aussi dans le quatrain ; et Richelet dit expressément que « le sens du second vers... ne doit point être emporté au troisième » ; formule que ses successeurs copieront. Un Saint-Amant dira bien qu'il n'est pas tout à fait de cet avis, et qu' « il faut *quelquefois* rompre la mesure afin de la diversifier autrement » ; mais il dit *quelquefois* ; et il ajoute aussitôt qu' « en user de la sorte, c'est ce qu'en termes de musique on appelle rompre la cadence ou sortir du mode *pour y rentrer plus agréablement...* » Et qu'est-ce au fond, sinon reconnaître la règle, en lui ôtant le caractère absolu qu'elle ne doit point avoir en effet. Nos meilleurs poètes modernes ne concevront pas les choses d'une autre manière. Un Maynard pouvait être sur ce point un peu trop exigeant. Mais il est certain pourtant qu'en principe, après que les deux premiers vers ont posé les deux rimes, il est

dit plus haut que Sibilet était le premier qui eût mis l'alternance entre les quatrains embrassés.

naturel qu'il y ait comme une sorte de suspension, avant que l'attente ainsi imposée à l'oreille ne soit satisfaite par le retour des deux rimes posées. Or il y a difficilement suspension entre deux rimes semblables, qui s'attirent mutuellement, et l'on l'on peut affirmer que la place naturelle d'une césure est après une rime *isolée.* Le quatrain embrassé aura donc une tendance à se passer de césure, c'est-à-dire à se contenter d'un rythme moins accusé, par suite moins lyrique, que le quatrain croisé. Et ce fut une raison de plus pour les poètes proprement lyriques de préférer le quatrain croisé.

C'est donc le quatrain croisé qui sera l'objet principal de ce chapitre ; l'autre sera là pour complément ou pour comparaison.

I. — Les Quatrains isométriques.

§ 1. — *Vers de douze syllabes.*

Il est inutile de chercher l'inventeur du quatrain isométrique : une telle forme s'imposait à la poésie française, et l'on en trouve des exemples depuis le Moyen âge le plus reculé (1). Mais, d'une part, le quatrain était devenu fort rare à la fin du Moyen âge, et c'est avec surprise qu'on le voit mentionné dans un *Art de rhétorique* de 1524, parmi les formes compliquées si chères aux rhétoriqueurs. D'autre part, les quatrains du Moyen âge étaient presque toujours liés par les rimes : *abab, bcbc, cdcd* (ou *abba, bccb, cddc*), etc., et nous savons que l'honneur d'avoir libéré la strophe revient à Marot (2). En outre, les vers

(1) Historiquement, le quatrain croisé est issu du distique, par addition d'une rime à l'hémistiche, addition qui parut nécessaire pour mieux marquer le rythme des vers longs. Le même phénomène se produisit en allemand et ailleurs.

(2) Voir Langlois, *op. cit.*, p. 313. Les quatrains liés sont encore non seulement dans Marguerite de Navarre (IV, 112, décas.), ou dans Saint-Gelais (I, 268, octos., et 243, décas. emb.), mais même dans Ronsard, II, 378 (décas. croisés) et IV, 342 (alex. croisés). On trouve encore un divertissement de ce genre dans Sarasin, *La Seine parlant à la Fontaine de Forges* (cf. *abbc, cdde*, etc. dans Evrard, *Fables et Chansons*, 1900, p. 37, en vers de treize).

en étaient au plus de dix syllabes, puisque l'alexandrin était réservé à la poésie épique (ou au quatrain monorime).

Les premiers quatrains lyriques d'alexandrins sont dus à Baïf (1552) ; mais ils étaient embrassés et non croisés, malgré la supériorité du quatrain croisé. C'est Ronsard qui les croisa le premier, et pas avant 1554 (1). J'ajoute que ses premiers quatrains ne sont pas divisés typographiquement. Ils le seront plus tard, notamment dans les *Stances sur la fontaine d'Hélène*, et Ronsard les fera indifféremment masculins ou féminins. On est déjà surpris de voir employer si tard à cette époque une forme lyrique qui nous paraît si naturelle et si nécessaire. On ne doit pas l'être moins de la voir d'abord employée si peu, car Ronsard et la Pléiade n'en ont usé que par hasard, et n'ont pas du tout prévu la fortune qui lui était réservée. Leur poésie est trop légère pour s'accommoder d'un rythme si grave, étant surtout un lyrisme de chansons et d'odelettes. Ils n'emploient guère l'alexandrin que dans des hymnes et des poèmes (2). Quand chez eux l'inspiration lyrique veut recourir à l'alexandrin, elle s'enferme de préférence dans les limites plus étroites et la forme *moins lyrique* du sonnet, dont les rimes ne sont pas croisées. Ce n'est donc qu'un peu plus tard que cette forme sera appréciée à sa valeur. Le premier poète qui ait compris son importance, c'est Desportes, qui, malgré une grande variété de rythmes, l'a employée seize fois, notamment dans cette chanson fameuse *Contre une nuit trop claire*, imitée de l'Arioste, et qu'on chantait encore au milieu du siècle suivant :

O Nuit, jalouse Nuit, contre moi conjurée,
Qui renflammes le ciel de nouvelle clarté,
T'ai-je donc aujourd'hui tant de fois désirée,
Pour être si contraire à ma félicité ? (3)

Après Desportes, le cardinal du Perron emploie ce rythme

(1) *Odes*, V, 19. Voir pourtant Baudot Hérenc, le *Doctrinal de la seconde rhétorique*, dans Langlois, p. 197. Il y a aussi, par hasard, comme nous l'avons dit, deux quatrains d'alexandrins croisés dans les *Dernières poésies* de Marguerite de Navarre, éd. Lefranc, p. 368.

(2) Et encore, même sur ce point, Ronsard, le restaurateur de l'alexandrin, a fait amende honorable à la fin de sa vie, dans la seconde préface de la *Franciade*.

(3) *Amours diverses*, I (éd. Michiels, p. 378).

treize fois sur trente-deux pièces écrites en stances. Bertaut enfin, dont les formes sont peu variées, l'emploie une trentaine de fois (1).

Et leurs contemporains font de même. C'est ainsi que dans les *Muses ralliées* de 1599, sur deux cent soixante-quatre pièces en stances, on en trouve cent de cette forme. Il semble que ce doive être désormais la forme essentielle de la poésie lyrique, et même de la poésie tout court. Des volumes entiers en seront composés exclusivement (2). Pourtant la fortune extraordinaire de ce quatrain ne dura guère plus d'un quart de siècle : le sixain et le dizain prirent bientôt le pas sur lui. Déjà Malherbe et Maynard ne l'emploient presque plus (trois fois chacun). Il est vrai que Maynard lui doit son chef-d'œuvre, l'ode fameuse *A une belle vieille,* où l'on trouve ce quatrain merveilleux, si moderne de ton et d'accent :

L'âme pleine d'amour et de mélancolie,
Et couché sur des fleurs et sous des orangers,
J'ai montré ma blessure aux deux mers d'Italie,
Et fait dire ton nom aux échos étrangers.

On s'étonnera que l'homme qui a fait de tels vers ait préféré si fort et si exclusivement à l'alexandrin le dizain d'octosyllabes. Théophile emploie ce quatrain quatre fois, Saint-Amant *jamais,* pas plus que Racan dans ses poésies profanes. Corneille est le seul qui, à cette époque, en fasse un usage étendu (3). Ajoutons que chez lui la stance est *toujours* masculine : ce qui n'était d'abord qu'une tendance est devenu une règle (4).

(1) Par exemple dans le *Cantique à la Vierge Marie*, en stances féminines, et dans la *Paraphrase du psaume* 148, en strophes masculines.

(2) Ainsi les *Héroïdes d'Ovide*, traduites par Bachet de Méziriac (1626), l'*Imitation de J.-C.*, traduite par Desmarets, en 278 quatrains, etc. (voir le *Répertoire*).

(3) Notamment au livre III de l'*Imitation*, et surtout dans les *Hymnes*.

(4) Dans Bertaut, elle l'était deux fois sur trois, trois fois sur quatre dans les *Muses ralliées*. Il est vrai que Racan, beaucoup plus tard, dans ses *Psaumes*, emploiera plus souvent la stance féminine (8 fois sur 10) ; cela tient à ce que cette distinction lui est absolument indifférente : tout le reste de son œuvre est là pour le prouver, et c'est peut-être le seul qui soit dans ce cas, au moins à cette époque. Comme exemple de quatrains féminins, on peut citer le *Cantique* de Patrix, *Du mépris des vanités du monde* :

Dans la grande période d'affaiblissement et de médiocrité qui sépare nos deux écoles lyriques, ce quatrain ne pouvait pas fournir beaucoup de chefs-d'œuvre. Pourtant l'ode de La Fare à Chaulieu *Sur la Paresse* fut longtemps fameuse, et contribua pour sa part à entretenir le culte de cette belle forme. Mais il fallut l'avènement de l'école moderne pour lui rendre la place qui lui était due. Ce quatrain est devenu, au XIXe siècle, une des principales, disons mieux, la principale forme adoptée par les poètes ; et même, avec l'abandon progressif du dizain, voire du sixain, estimés trop ambitieux, c'est devenu aujourd'hui la forme presque unique de beaucoup de poètes, même ou surtout dans le genre le plus élevé. Elle emplit de nouveau des volumes entiers, et a produit une infinité de belles œuvres dans tous les genres, lyrique ou épique, élégiaque ou descriptif, et chez des poètes de tout ordre et de toute espèce, depuis le *Vallon* de Lamartine jusqu'au *Bateau ivre* de Rimbaud. Lamartine l'a employée plus de quarante fois, par exemple dans le *Vallon*, l'*Isolement*, l'*Automne*, au début de *Milly*, etc., et toujours en strophes masculines. Musset s'en est rarement servi en apparence, beaucoup en réalité, car ce quatrain est le fond de beaucoup de pièces importantes qu'il a écrites en rimes mêlées. Mieux encore : tous les alexandrins de la *Nuit d'octobre* et de l'*Espoir en Dieu* sont écrits dans ce mètre ; il n'y manque que la disposition typographique : le poète a estimé sans doute que ce n'étaient pas là des strophes proprement dites, mais le rythme y est. Quant à V. Hugo, il a employé ce mètre une soixantaine de fois (1), et il est sans doute difficile de trouver de plus beaux vers que ceux de la *Tristesse d'Olympio* :

Que peu de temps suffit pour changer toutes choses !
Nature au front serein, comme vous oubliez !
Et comme vous brisez dans vos métamorphoses
Les fils mystérieux où nos cœurs sont liés !...

Philis, qui pour vous-même avez tant d'amitié,
Et prenez tant de soin de paraître si belle,
Entre nous, sans mentir, vous me faites pitié :
A quoi bon tout cela pour la vie éternelle ?

Le dernier vers sert de refrain.

(1) Quatre fois seulement en strophes féminines : *Cont.*, I, 20, et II, 15 ; *Ann. Terr.*, *Nov.*, I ; *Q. Vents*, II, 33.

La borne du chemin qui vit des jours sans nombre,
Où jadis pour m'attendre elle aimait à s'asseoir,
S'est usée en heurtant, lorsque la route est sombre,
Les grands chars gémissants qui reviennent le soir...

D'autres vont maintenant passer où nous passâmes,
Nous y sommes venus, d'autres vont y venir ;
Et le songe qu'avaient ébauché nos deux âmes,
Ils le continueront sans pouvoir le finir... (1).

Nous avons vu que les premiers quatrains d'alexandrins embrassés étaient de Baïf. On les trouve dans une pièce adressée à Ronsard lui-même, en strophes masculines, à la fin des *Amours de Méline,* qui sont de 1552. La Pléiade ne l'a guère imité, pour les raisons que nous avons dites (2). Mais à la fin du siècle cette forme fit, elle aussi, une fortune considérable, quoique très courte. Cela commence avec Desportes et Du Bartas. Du Bartas, qui ne connaît que deux formes, l'alexandrin suivi ou en quatrains embrassées, et qui, d'ailleurs, n'est lyrique à aucun degré, a écrit l'*Uranie* et le *Triomphe de la Foi* en quatre-vingt cinq et cent quatre-vingt quatrains embrassés ; et ces quatrains sont féminins, suivant la tradition des quatrains de décasyllabes : ce cadre lui a paru commode. Desportes emploie aussi une dizaine de fois la strophe féminine ; mais il alterne cinq fois les strophes (3). Desportes et Du Bartas furent naturellement imités, mais pas très longtemps (4). Malherbe ignore complètement les quatrains embrassés (5), et après lui on n'emploie guère ainsi l'alexandrin. Corneille, qui a fait des quatrains si variés, embrasse très rarement le vers de douze : c'est une chose assez curieuse qu'il ait préféré les

(1) *R. et O.*, 38. Voir aussi *F. d'aut.*, 35 ; *Crép.*, Prélude, 25, 38 ; *V. int.*, I, 4 ; *Chât.*, I, 8, III, 16, IV, 1, VII, 17 ; *Cont.*, I, 21, 23, VI, 8 ; *Lég.*, XI ; *T. la Lyre*, VI, 1. — De Leconte de Lisle, qui a employé ce rythme trente fois (dont deux fois en strophes féminines), on peut citer *Midi, Juin, Hypatie, la Fontaine aux lianes, la Ravine Saint-Gilles*, etc., etc. — C'est dans le *Sang de la Coupe* que Banville a employé ce rythme le plus souvent.

(2) Une pièce de Belleau (I, 139) est, pour la première fois, en strophes alternes.

(3) Notamment dans une belle *Plainte* des *Amours de Diane*, p. 60.

(4) Il y a dans Montaiglon, VIII, 139, un poème de 1597, en plus de cent strophes, toujours féminines. Nous parlerons plus loin des quatrains moraux.

(5) Sauf quelques stances féminines posthumes.

quatrains embrassés hétérométriques, d'un rythme généralement si gauche.

Chez les modernes, Lamartine n'a employé ce quatrain qu'une fois, Musset jamais, V. Hugo cinq ou six fois (1). Cinq ou six fois contre soixante : on voit la différence qu'il fait entre le quatrain croisé et le quatrain embrassé. Il se trouve seulement que parmi ces cinq ou six fois se rencontre un de ses plus beaux chefs-d'œuvre, *Booz endormi* :

> Booz ne savait point qu'une femme était là,
> Et Ruth ne savait point ce que Dieu voulait d'elle.
> Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle ;
> Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala...
>
> L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle,
> Les anges y volaient sans doute obscurément,
> Car on voyait passer dans la nuit, par moment,
> Quelque chose de bleu qui paraissait une aile.
>
> La respiration de Booz qui dormait
> Se mêlait au bruit sourd des ruisseaux sur la mousse.
> On était dans le mois où la nature est douce,
> Les collines ayant des lis sur leur sommet.

On n'a pas fait dans ce rythme, ni peut-être dans aucun autre, des vers plus beaux que ceux-là, vers épiques, d'ailleurs, ou descriptifs, ou bucoliques, mais non pas lyriques, et cela confirme ce que nous avons dit plus haut.

La génération suivante a cultivé ce rythme davantage. Un poète surtout a montré pour lui une prédilection marquée : c'est Leconte de Lisle. Dans les premiers *Poèmes antiques*, les quatrains embrassés ne sont pas nombreux : le poète cultive encore les mètres les plus usités. Mais dès les *Poèmes et Poésies* de 1855, le quatrain embrassé égale ou dépasse l'autre : le poète veut marquer son originalité par la forme autant que par le fond. Il s'ingéniera désormais à employer d'autres rythmes que V. Hugo ; et ce sera tant pis, car V. Hugo a pris les meilleurs. Sully-Prudhomme aussi essaiera de varier les rythmes et de se différencier d'avec le Maître ; mais il y mettra plus d'habileté. Il cultive, lui aussi, le quatrain embrassé, mais

(1) Outre ces pièces, il faut citer *un quatrain* à finale féminine d'un grand effet (*Cont.*, III, 4).

pas en alexandrins, ou du moins fort peu (1) : il préfère l'octosyllabe. Leconte de Lisle emploie, au contraire, l'alexandrin plus de trente fois, et nous le retrouverons aux quatrains hétérométriques (2).

§ 2. — *Vers de dix et autres vers longs.*

Le quatrain d'alexandrins a détrôné le quatrain de décasyllabes. Celui-ci, on le trouve au Moyen âge, cela va sans dire, et même parfois en strophes non liées, en rimes doubles et non quadruples (3). C'est celui dont se sert Marot, naturellement, dans plusieurs psaumes, sans compter les chansons, dont voici un couplet fameux :

Adieu, amours, adieu, gentil corsage,
Adieu ce teint, adieu ces friands yeux.
Je n'ai pas eu de vous grand avantage :
Un moins aimant aura peut-être mieux (4).

Ronsard ne l'a pas dédaigné :

(1) Dans la *Dernière solitude,* il alterne les quatrains d'alexandrins croisés et embrassés.

(2) Nous citerons ici, dans les P. A., *Eglogue*, dans les P. B., *Néférou-ra*, *Les Eléphants*, *Un Clair de Lune*, etc. ; dans les P. T., l'*Incantation du Loup*, et *Si l'aurore.* (Il faut noter que si Leconte de Lisle, en alternant les strophes, termine la dernière indifféremment par une rime masculine ou féminine, il commence la première trois fois sur quatre, sans doute par habitude, avec une rime féminine, comme si les rimes étaient croisées). Quelques poètes ont imité Leconte de Lisle dans l'emploi de l'alexandrin embrassé, notamment Samain et Séb.-Ch. Leconte, particulièrement dans le *Sang de Méduse.* Citons encore une pièce célèbre de Theuriet, *La Chanson du vannier*, en couplets féminins séparés par un refrain en rimes masculines. Tous ces quatrains sont généralement alternes, sauf chez Samain. Cf. les 3000 vers d'*In memoriam*, de Tennyson, traduits dans le même rythme par Léon Morel.

(3) Voir Cristine de Pisan, t. II, pp. 11 sqq.

(4) *Chanson* 34. Au *psaume* 2, les strophes masculines et féminines alternent : la mélodie ayant été faite pour deux strophes, l'alternance réalisée au début, sans doute par hasard, a dû se continuer jusqu'au bout. Mais aux psaumes 12 et 110, les strophes sont masculines, ainsi qu'au psaume 51, où *abab* alterne avec *abba* (Dans la *complainte* 4, les strophes sont liées : *abab*, *bcbc*, etc.).

L'honneur sans plus du vert laurier m'agrée ;
Par lui je hais le vulgaire odieux.
Voilà pourquoi Euterpe la sacrée
M'a de mortel fait compagnon des dieux (1).

La période classique ne l'a guère employé (2), le XIXe siècle non plus (3). V. Hugo ne connaît même pas ce rythme, j'entends avec la césure classique, qui lui déplaît ; il a employé quelquefois la césure moderne, au milieu du vers, d'ailleurs avec un succès médiocre (4).

Le décasyllabe embrassé se trouve çà et là dans les *Mascarades* de Ronsard, et ailleurs, mais non dans ses *Odes* (5). Mais ce n'est pas dans la poésie lyrique proprement dite qu'on le rencontre le plus à cette époque : c'est dans un genre spécial, représenté et illustré par Pibrac, avec ses *Quatrains moraux*, au nombre de cent vingt-six (6). Le genre n'était pas

(1) *Odes*, III, 18, *A Charles de Pisseleu*. Cf. *Am. de Marie*, après le sonnet 6. Mais pourquoi Sainte-Beuve dit-il à propos de cette pièce que « voilà la première fois qu'on rencontre cette espèce de stances régulières en poésie ? » Et Marot ?

(2) On peut cependant citer de Maynard, *Pour Daphnis* (*ou Cléon*) *pleurant la mort de sa fille*, dont il a deux textes fort différents. Il y a aussi quelques jolies *Stances* de Sarasin à Charleval (f.), d'autres de Charleval lui-même, imitation du *Donec gratus eram*.

(3) Il y a de Lamartine deux pièces, une dans la *Pensée des morts* (*Harm.*, II, 1), et l'*Hirondelle* (*Poés. div.*, 24), dont on verra la première version dans FOURNIER, *Souvenirs poétiques de l'Ecole romantique*, p. 261.

(4) Par exemple *Chans. des R.*, I, VI, 18. On préférera la pièce de Gautier, *La barque est petite*, dans *España*. Les deux formes du décasyllabe sont alternées dans le *Puits* d'Armand Renaud (*Nuits persanes*). Ephraïm Mikhaël a mis la césure après la sixème syllabe :

C'est un soir de silence et de deuil tendre ;
Tous les lys du jardin tremblent un peu ;
Les ormes de l'allée ont l'air d'attendre :
On dirait que les vents pleurent un dieu.

(5) Voir surtout du BELLAY, *Préface* des *Regrets*, et une pièce de MAGNY, *A s'amie*, en rimes masc. (Becq, 82). Cf. aussi *Le lion, le loup et l'âne*, au Ier liv. des *Emblèmes* de Guéroult, et une pièce du cardinal du Perron, citée par Sainte-Beuve, dans son *seizième siècle* : *le Temple de l'inconstance*.

(6) Les cinquante premiers sont de 1574, un an après les *Œuvres* de DESPORTES ; cinquante et un nouveaux parurent en 1575, les cent-vingt-six en 1576. En voici un exemple :

Cacher son vice est une peine extrême ;
Et peine en vain : fais ce que tu voudras,
A toi au moins cacher ne te pourras,
Car nul ne peut se cacher à soi-même.

nouveau. Depuis près d'un siècle, ce quatrain, *prssque toujours féminin*, était comme un cadre obligatoire pour les conseils, préceptes moraux, commandements et prières. Gringore l'avait employé pour ses *Notables, enseignements*, collection d'adages et de proverbes en plus de douze cents quatrains, sans alternance de rimes, bien entendu (1). L'énorme succès des *Quatrains* de Pibrac contribua puissamment à développer le genre, en le rapprochant un peu de la littérature. On peut citer, toujours en décasyllabes embrassés, les *Quatrains* d'Ant. Favre (2) et le *Catonet* de Vion Dalibray (3). Naturellement, le genre, en se haussant vers la littérature, devait admettre un jour ou l'autre l'alexandrin ; et l'alexandrin fut d'abord embrassé, lui aussi (4) ; mais il fut bientôt croisé, en quatrains *masculins* (5). Il va sans dire que presque toujours ces quatrains ont chacun un sens complet, comme ceux de Pibrac, et

(1) Toutefois la poésie populaire préférait pour les maximes l'octosyllabe (également embrassé), avec répétition des mêmes mots en tête de chaque quatrain : voir Montaiglon, II, 18, 140, 238, et X,186.

(2) Et non Faure, comme il est nommé parfois.

(3) Sans parler du *Catonet* en vers gascons (1611), de Guillaume Ader, compatriote de Pibrac. Citons aussi les *Quatrains moraux* de Louis Dorléans, qui sont au nombre de 612 ! Les héritiers des Rhétoriqueurs préféraient le quatrain croisé pour leurs chinoiseries : ainsi F. Habert avait écrit, à la suite des *Epîtres héroïdes*, un *Alphabet moral* en vingt-deux quatrains, commençant par les vingt-deux lettres de l'alphabet ; P. Habert écrivit, à la suite du *Miroir de vertu*, le *Chemin de bien vivre*, en quatrains généralement croisés, commençant successivement par toutes les lettres de l'alphabet, à raison de treize par lettre dans le livre I, et douze dans le livre II, et l'*Alphabet de l'art d'écrire*, à raison de huit par lettre ! Faut-il citer aussi les sept cents quatrains des *Centuries* de Nostradamus ?

(4) Ainsi les *Quatrains de la Vanité du monde*, du conseiller Mathieu (1612), imités sous le même titre par Cl. Guichard et par beaucoup d'autres : ce fut un des sujets favoris des auteurs de quatrains. Gomberville débuta à quatorze ans par 110 quatrains de cette forme sous le titre : *Tableau du bonheur de la vieillesse*, etc.

(5) Ainsi les *Tablettes de la mort*, du même conseiller Mathieu, que Molière cite à côté de Pibrac, dans *Sganarelle*, I, 1. A la même littérature appartient le fameux catéchisme du P. Coyssard, par demandes et réponses (quatrains m. ou f. ou suivis), souvent réimprimé sous le titre de *Sommaire de la doctrine chrétienne*. Citons encore, au siècle suivant, l'*Institution du prince* (134 quatrains), écrite par Godeau, pour Louis XIV (1644), et qui fait partie des *Poésies chrétiennes*, et enfin *La nouvelle morale* de Colletet (1658), qui fait partie de son *Art poétique*. L'octosyllabe est au contraire fort rare : faut-il citer la *Raillerie universelle* de Du Puiset (1635), 220 quatrains, commençant par *Si* ?

peuvent se détacher les uns des autres. C'est la caractéristique même du genre. Et le genre était si nettement défini que Richelet prétendit réserver exclusivement le nom de *quatrains* à ceux-là seuls dont nous nous occupons, « dont la matière est la morale et ce qui regarde la conduite de la vie » ; quant aux autres, qui sont liés par le sens, et qui pour l'ordinaire sont « galants » ou « amoureux », ce n'étaient pas pour lui des *quatrains,* mais des stances de quatre vers ! Cette division factice a été conservée fort longtemps (1). Elle se perpétuait par routine, alors que le genre même était mort depuis bien des années (2).

Quand les modernes embrassent le décasyllabe, c'est rarement avec la césure classique (3), presque toujours avec l'autre :

Vous avez, Madame, une grâce exquise,
Une douceur noble, un bel enjouement,
Un regard céleste, un bonnet charmant,
L'air d'une déesse et d'une marquise.

Vos attraits piquants, fiers et singuliers,
Dignes des Circés, dignes des Armides,
Font lever les yeux, même aux plus timides,
Et baisser le ton aux plus familiers (4).

Au-dessus de l'octosyllabe, les classiques ne connaissaient

(1) On la trouve encore dans le *Nouveau* (!) traité de versification qui est en tête du *Richelet* de 1810.

(2) Ajoutons, pour en finir sur ce point, que Colletet joignit à sa *Nouvelle morale*, dans son *Art poétique*, un *Traité de la poésie morale et sentencieuse*, où sont passés en revue 60 ou 80 poètes français, auteurs de quatrains moraux (pp. 124-202). C'est une étude où il y a plus d'érudition que de méthode. D'abord l'auteur ne remonte pas aux origines, et ne voit pas le rapport de *fond et de forme* qui unit les *quatrains* de Pibrac aux maximes populaires recueillies depuis par Montaiglon. Ensuite, s'il envisage le fond, il ne devrait pas s'en tenir aux quatrains ; mais d'autre part, s'il considère la forme, il devrait en distinguer les diverses espèces, et il devrait surtout ne pas confondre les auteurs de quatrains séparés, à la manière de Pibrac, avec les poètes qui ont à l'occasion exprimé dans des *quatrains suivis* des idées touchant à la morale : ce sont choses absolument distinctes.

(3) Voir la *Pluie* de Sully Prudhomme, dans les *Stances.*

(4) Ces deux strophes sont perdues dans la *Dernière Gerbe*, de V. Hugo, *Avant l'exil.* Mais on trouve aussi ce rythme dans l'*Art d'être grand-père*, III, 2, en couplets fém., avec refrain masc. Musset l'avait mis déjà dans une *chanson* : *J'ai dit à mon cœur* (1831), unique exemple chez lui du quatrain embrassé. Voir encore Rivoire, *Berthe aux grands pieds*, III, où le poète peint habilement par ce rythme la *Chevauchée des barons.*

que les vers de dix et douze (1). C'est à peine si parfois on voit apparaître çà et là ceux de neuf, onze ou treize, mélangés à d'autres, en vue de la musique, et pour satisfaire aux exigences de la mélodie. Mais ils n'avaient pas l'idée de les mettre en quatrains, sauf dans la chanson, et encore très rarement. Les modernes, ou du moins quelques modernes, à la suite de Verlaine, en quête de nouveauté, ont essayé à plusieurs reprises, sans trouver beaucoup d'imitateurs. Les vers de treize ou quinze sont extrêmement rares (2). Voici des vers de onze, de Banville, avec césure après la cinquième syllabe :

Les sylphes légers s'en vont dans la nuit brune
Courir sur les flots des ruisseaux querelleurs,
Et, jouant parmi les blond rayons de lune,
Voltigent riants sur la cime des fleurs.

Les zéphyrs sont pleins de leur voix étouffée,
Et parfois un pâtre, attiré par le cor,
Aperçoit au loin Viviane la fée,
Sur le vert côteau peignant ses cheveux d'or (3).

Voici la césure après la sixième syllabe, en rimes embrassées :

Belle, faisons ensemble un dernier repas
A la santé de ceux qui sont en partance ;
Continuez gaiement sans eux l'existence ;
Tous les gas en allés ne reviendront pas (4).

(1) Le Moyen Age également, quoique on trouve le vers de onze avec cinq accents dans les Hymnes latines de Saint Thomas d'Aquin. Voir l'Hymne *Adoro te devote*, au Saint-Sacrement, en quatrains suivis.

(2) On trouvera le vers de treize dans Verlaine, II, 12, avec césure ordinairement après la cinquième syllabe. Une autre pièce, sans césure (II, 358), est d'un rythme bien difficile à saisir : les rimes y alternent, masc. et fém., quatre par quatre ; elle est d'ailleurs pleine de fautes d'impression.

(3) Cf. Verlaine, II, 100, où les rimes masc. et fém. vont encore par quatre, et III, 231 et 269, sans césure fixe.

(4) Richepin, *la Mer*, *Partance*. Dans *l'Aumône* d'A. Renaud (*Nuits persanes*), la césure est alternativement après la sixième syllabe et la cinquième. Clair Tisseur (*Modestes observations*, p. 128) estimait que la césure après la cinquième ou la sixième syllabe laissait à ce vers une allure boîteuse, et qu'on pourrait essayer de mettre un élément de trois syllabes entre deux éléments de quatre :

Cherche la vie apaisée et transparente
Comme l'azur lumineux des nuits d'été,
Où le grillon, sous la glèbe, en un chœur chante
Son hymne doux et sans trêve répété.

Les modernes ont essayé aussi des quatrains en vers de neuf syllabes. Voici un galop de cheval assez bien peint par le double accent du vers, qui est le rythme italien ou espagnol :

Par le monde, au milieu du danger,
Soixante ans à cheval j'ai couru,
Emportant au désert pour manger,
Sous ma selle, un quartier de bœuf cru (1).

Voici, avec le même rythme, en rimes embrassées, un effet de langueur et de morbidesse, singulièrement différent du précédent :

Un chagrin qui voudrait s'assoupir,
Un frisson qui fait mal et qui charme,
Un sourire en qui glisse une larme,
Un sanglot qui finit en soupir (2).

On conçoit que de tels rythmes, très propres à la musique, ne puissent pas durer longtemps sans elle. La césure propre à ce vers est plutôt après la quatrième syllabe :

Prends l'éloquence, et tords-lui son cou !
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?

Oh ! qui dira les torts de la rime !
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime ? (3)

Voici, au contraire, la césure après la cinquième syllabe, en rimes croisées :

Je m'embarquerai, si tu le veux,
Comme un gai marin quittant la grève,
Sur les flots dorés de tes cheveux,
Vers un paradis fleuri de rêve (4).

(1) Richepin, *Blasph.*, *Marches touran.*, VII.

(2) Gregh, *la Musique.*

(3) Verlaine, *Art poétique* (*Rom. sans paroles*). Dans ce recueil, Verlaine garde encore une césure après la quatrième syllabe. Dans les recueils postérieurs, il supprime l'accent fixe, ce qui rend le rythme bien difficile à saisir, quoique un peu moins que dans le vers de treize.

(4) Richepin, *Car.*, *Floréal*, 31, *Bateau rose*. La réplique (*Brumaire*, 33, *Ba-*

§ 3. — *Vers de huit et au-dessous.*

Nous avons insisté peut-être un peu trop longuement sur des formes rares. Revenons aux formes usuelles. Le quatrain croisé d'octosyllabes est naturellement le plus usité à toutes les époques, car il convient presque à tous les sujets. Il a servi à des poésies innombrables, sans parler des épigrammes, épitaphes ou madrigaux (1). On en a usé même dans la grande ode, témoin celle de Sarasin au duc d'Enghien, ce qui est sans doute moins justifié. Mais ce fut surtout, notamment au

teau noir), dans le rythme 6-3, est en rimes féminines. Dans une pièce curieuse, *l'Insaisissable* (*La Mer*, *Etant de quart*, 23), le même poète s'amuse à mettre la césure alternativement après la quatrième et la cinquième syllabe, pour mieux représenter l'objet même qu'il décrit :

J'ai vu celui que rien ne figure,
Qui sans se montrer vient comme il part,
Qui court partout et n'est nulle part,
Qui remplit le ciel d'une envergure...

J'ai vu celui qui n'a point de face,
Et qu'on cherche en vain d'un œil hagard,
Car aussitôt qu'on a le regard
Arrêté sur lui, brusque il s'efface.

Insaisissable, obscur, décevant,
Je m'imaginais le voir, le rendre ;
Mais au moment où j'allais le prendre,
Je ne l'ai plus vu : c'était le vent.

On notera qu'ici la rupture perpétuelle du rythme est accentuée encore par l'embrassement des rimes : tout concourt merveilleusement à l'effet produit, et les rimes croisées conviendraient beaucoup moins. On conçoit d'ailleurs sans peine que de telles formes ont peu d'avenir : ce sont de pures curiosités. — J'ajoute que ces formes de vers ne sont guère sorties du quatrain.

(1) Le Moyen Age l'a employé, en latin comme en français, témoin l'Hymne au Saint-Sacrement *Verbum supernum*, de Saint Thomas d'Aquin, avec son couplet bien connu *O salutaris hostia*. Les *Vigiles de Charles VII*, de Martial d'Auvergne, ont popularisé ce rythme. Marot pourtant ne l'a employé qu'une fois, en stances enchaînées (*épigr.* 42). Ronsard ne l'a employé que dans les *Odes*, mais on l'y trouve une vingtaine de fois (en comptant cinq odes retranchées), et l'ode III, 5, a 48 strophes.

XVIII[e] siècle, le cadre ordinaire de l'ode dite anacréontique (1). Lamartine l'a bien employé une quarantaine de fois (2). Musset est, avec Corneille, de ceux qui l'ont le moins employé : signalons pourtant la fin de l'*Espoir en Dieu,* et aussi la fin de la *Nuit d'octobre,* malgré la disposition typographique. En revanche, V. Hugo en a usé et abusé dans les *Chansons des rues et des bois* (3) ; et l'on sait qu'à la fin, il n'écrivait presque plus qu'en quatrains d'octosyllabes (ou d'heptasyllabes), quand il n'écrivait pas en rimes plates (4). C'est aussi le rythme préféré d'une foule de poètes modernes, de Banville, sauf dans ses premiers recueils, de Coppée, quand il n'est pas poète officiel, de Sully Prudhomme, qui lui doit quelques-unes de ses meilleures inspirations (5).

Sully Prudhomme, ainsi que Banville et beaucoup d'autres, ne paraît pas faire ici une différence très sensible entre les strophes masculines et les strophes féminines, et, en fait, c'est pour le quatrain d'octosyllabes que la règle a toujours été le moins rigoureuse (6). Voici, pour en juger, quelques vers des *Yeux* :

Bleus ou noirs, tous aimés, tous beaux,
Des yeux sans nombre ont vu l'aurore :
Il dorment au fond des tombeaux,
Et le soleil se lève encore.

(1) Dans La Motte seul il y en a trente, et de plus une trentaine d'hymnes' sans compter les autres pièces (toutes masculines).

(2) Une seule fois en strophes féminines.

(3) Citons aussi *V. intér.*, 5 (*Dieu est toujours là*) ; *R. et O.*, 17 et 40 ; *Chât.*, V, 13 (*l'Expiation*) ; *Cont.*., III, 30, IV, 3, 6, 7, 9, VI, 15, etc. Quinze fois (sur cent-vingt), les strophes sont féminines, par ex. *R. et O.*, 9 et 26 ; *Cont.*, *II*, 20, et V, 4.

(4) Voir à ce propos une pièce de la *Dernière Gerbe* (IV) : *Vous me trouvez monotone.*

(5) Citons le *Vase brisé*, l'*Habitude*, les *Vieilles maisons*, la *Poésie*, les *Yeux*, *Première solitude*, l'*Amour maternel*, le *Dernier adieu*, etc.

(6) Les strophes sont fém. 12 fois sur 29 dans les *Stances*, mais beaucoup moins par la suite. Nous remarquerons aussi que le poète interrompt quelquefois une série de strophes féminines par un quatrain à rimes embrassées, afin de continuer en strophes masculines, comme dans l'*Incantation*, des *Stances*, qui est en alexandrins, ou seulement pour finir sur une rime masculine, comme dans l'*Etoile au cœur*, des *Vaines tendresses*. Dans les *Idylles prussiennes* de Banville, l'indifférence paraît complète, mais en revanche *Nous tous*, du même, est écrit presque tout entier en strophes féminines.

Les nuits, plus douces que les jours,
Ont enchanté des yeux sans nombre :
Les étoiles brillent toujours
Et les yeux se sont remplis d'ombre...

Bleus ou noirs, tous aimés, tous beaux,
Ouverts à quelque immense aurore,
De l'autre côté des tombeaux
Les yeux qu'on ferme voient encore.

Il se peut d'ailleurs, quoique l'auteur n'y attache pas d'ordinaire beaucoup d'importance, qu'il ait terminé à dessein ces belles strophes par des syllabes sonores, dont le son se prolonge, comme pour donner l'impression de quelque chose d'inachevé (1).

Le quatrain embrassé, déjà dans Marot, est plusieurs fois dans Ronsard, qui a même une fois alterné les strophes, mais après du Bellay, Belleau et Desportes (2). C'est le rythme qu'on trouve dans deux pièces célèbres de Théophile, le *Matin* et la *Solitude* (3). Il est deux ou trois fois dans V. Hugo (4) ; mais c'est encore Sully Prudhomme qui en a fait l'usage le plus étendu et le plus heureux :

Le meilleur moment des amours
N'est pas quand on a dit : je t'aime.
Il est dans le silence même
A demi rompu tous les jours ;

Il est dans les intelligences
Promptes et furtives des cœurs,
Il est dans les feintes rigueurs
Et les secrètes indulgences ;

(1) Signalons pour mémoire deux pièces de Banville en rimes féminines, l'*Odelette* à Phil. Boyer, et une *Idylle prussienne, la Résistance*.

(2) Voir, Ronsard, pass., notamment I, 434, l'*Amour oiseau*, pièce retranchée des *Amours* (masc.), et V, 29 (alt.) ; cf. Du Bellay, *Autre Bayser* (Becq, 186, alt.) ; une *Chanson* de Belleau (Becq, 111, alt.), et Desportes, p. 30.

(3) *Le Matin* est en strophes *alternées*, suivant l'habitude du poète, la *Solitude* est en quatrains féminins, ainsi que le *Promenoir de deux amants*, de Tristan. Citons encore *Léandre et Héro*, de Scarron, (éd. 1786, VII, 271), en 203 trophes alternées, et, pour le XVIIIe siècle, les *Louanges de la vie champêtre, à Fontenay*, en 1707, de Chaulieu.

(4) *Cont.*, VI, 12 ; *Lég. des S.*, 33 ; *Art d'être g.-p.*, XV, 3. Cf. la fameuse *Prière de l'enfant à son réveil*, une des rares pièces écrites par Lamartine en rimes embrassées.

Il est dans le frisson du bras
Où se pose la main qui tremble,
Dans la page qu'on tourne ensemble,
Et que pourtant on ne lit pas (1).

Le quatrain croisé d'heptasyllabes, beaucoup moins employé que celui d'octosyllabes, n'est cependant ni moins ancien ni moins apprécié. Il est dans Marot (2) ; il est aussi dans Ronsard et dans du Bellay (3). Il est encore dans les fables de La Fontaine (4), et aussi dans Corneille ; ce sont les *Stances* fameuses à la du Parc :

Marquise, si mon visage
A quelques traits un peu vieux,
Souvenez-vous qu'à mon âge
Vous ne vaudrez guère mieux.

Pensez-y, belle marquise,
Quoique un grison fasse effroi,
Il vaut bien qu'on le courtise,
Quand il fait comme moi (5).

(1) *Stances*. Ce rythme est cinq fois dans les *Stances*, autant dans les *Croquis italiens*, autant dans les *Solitudes* (par ex. l'*Obstacle*), plusieurs fois ailleurs, par exemple *Repentir*, dans les *Impressions de la guerre*. Dans quelques pièces, comme la *Voie lactée* (*Solit.*), et dans tout le poème de *Justice*, il est mélangé avec l'octosyllabe croisé. On peut même remarquer dans ce poème le dessein bizarre qu'avait eu d'abord le poète d'intercaler régulièrement deux quatrains croisés entre deux quatrains embrassés ; mais il ne s'y est pas tenu, et malgré une tendance manifeste, le nombre des quatrains embrassés ne dépasse guère le tiers du tout. Dans les *Poèmes Antiques* de Leconte de Lisle, il faut citer *Souvenir* ; nous y signalerons aussi la combinaison spéciale des *Eolides*, où les quatrains d'octosyllabes alternent régulièrement avec les quatrains d'alexandrins, mais où les formes croisées et embrassées sont mélangées librement.

(2) *Ps*. 25, en strophes alternées, nous avons dit pourquoi et dans quelles conditions. C'est le rythme de la *Chanson* de Pernette du Guillet, méprisée par Du Bellay, *Amour avecques Psyché* (47 str., sans alt. de rimes).

(3) Notamment dans une pièce (f.) des *Jeux Rustiques*, *A Vénus*. Une autre, du même recueil, a cinquante strophes (f.).

On trouve également quarante-sept strophes *Sur la prise de Calais* dans Magny, *Odes*, II, 24. Citons encore un *Printemps* de Baïf et un *Chœur* (f.) des *Juifves* de Garnier.

(4) *Le rat de ville et le rat des champs*, et *Le satyre et le passant*.

(5) Citons, en quatrains féminins, des *Stances* de Maynard : *Ces antres et ces rochers*.

Lamartine, qui aime peu le vers de sept syllabes, ne l'a mis en quatrains qu'une seule fois (1). Musset aussi (2), Banville également, Sully Prudhomme pas une fois. D'autre part, V. Hugo, à part deux pièces des *Rayons et Ombres* (24 et 30), n'a employé ce mètre qu'à partir des *Contemplations* ; mais il l'a employé une soixantaine de fois, dont près de la moitié dans les *Chansons des rues et des bois* (3).

Les vers de sept embrassés sont aussi dans Ronsard et dans V. Hugo :

Elle me dit : Quelque chose
Me tourmente. Et j'aperçus
Son cou de neige, et dessus
Un petit insecte rose.

J'aurais dû, — mais sage ou fou,
A seize ans, on est farouche, —
Voir le baiser sur sa bouche,
Plus que l'insecte à son cou (4).

Des sujets fort différents, parfois même les plus élevés, peuvent s'accommoder également des vers de huit, et même des vers de sept. Mais cela est vrai surtout pour des strophes plus étendues et de souffle moins court. Dans le quatrain, ces vers ont déjà de la peine à se maintenir à une certaine hauteur. Quant aux quatrains de vers moindres, ils appartiennent à la poésie légère, ou tendre, ou mélancolique, destinée surtout à être mise en musique. Et d'ailleurs les vers très courts n'ont guère d'agrément que dans les strophes hétérométriques, joints à de plus longs. Employés seuls, ils n'ont même pas toujours été usités. Au XVI[e] siècle, on fait encore assez volontiers des quatrains en vers de six, même dans l'école de Ronsard,

(1) *Le Rossignol* (*Poésies diverses*, ou *Cours fam. de litt.*, IV, 382).

(2) Dans une tirade de la *Nuit d'octobre* (*Honte à toi qui la première*), toujours sans divisions typographiques. Faut-il citer aussi les *Gueux* de Béranger ?

(3) Voir (outre les *Chansons*), *Cont. I*, 19 (*Je ne songeais pas à Rose*) et II, 23, 25, 27 ; *Lég. des S.*, VI (*le Romancero du Cid*, 182 str.) et *Eviradnus*, XI ; *Art d'être g.-p.*, IX ; *Q. Vents*, III, 12 ; *T. la Lyre*, VI, 8, 11, 34. Huit fois seulement en str. fém., qui parfois s'achèvent en masc., à savoir cinq fois dans les *Chansons*, et de plus *Cont.* I, 17 ; *Fin de S.*, *J.-C.*, II, et *T. la Lyre*, VI, 22.

(4) *Cont.*, I, 15 (la *Coccinelle*). Cf. les *Chansons du XV[e] siècle*, de G. PARIS.

quoique ce soit un legs du Moyen âge (1). Mais le vers de cinq est déjà suranné : il sent le Moyen âge avec trop d'évidence. Les autres ne s'emploient pas seuls. Au XVIIe siècle, nous savons qu'on se réduit progressivement aux vers de douze et de huit, même dans la strophe hétérométrique, sauf pour les vers de ballets et les chansons. *A fortiori* dans la strophe isométrique, ne saurait-on trouver souvent les vers de moins de six ; mais ceux de six eux-mêmes sont fort rares, « à la réserve, dit Richelet, des chansons, épigrammes et autres petits ouvrages » (2).

Il n'en est plus de même au XIXe siècle, puisque c'est une des particularités de l'école romantique, et surtout des Parnassiens et de leurs successeurs, que l'emploi des vers très courts, même dans des sujets assez graves, au moins dans la strophe hétérométrique ; là, nous le verrons, ils vont jusqu'au vers de deux syllabes, voire d'une seule. En quatrains isométriques, V. Hugo croise sans difficulté le vers de six :

Quand tu chantes, bercée
Le soir entre mes bras,
Entends-tu ma pensée
Qui te répond tout bas ? (3)

Il a croisé cinq fois le vers de cinq, notamment dans la pièce finale des *Ann es funestes*, qui, avec ses cent trente-neuf

(1) Et des Rhétoriqueurs : voir dans CHASTELLAIN (VII, 187) les *Merveilles advenues en notre temps* (quat. gém.). Cf. RONSARD, *Odes*, II, 13, et ailleurs, après MAROT, pss. 107, 128 et 130. Voir aussi DU BELLAY, *A Salmon Macrin sur la mort de sa Gelonis* ; VAUQUELIN, *Idillies*, I, 53 (f.), etc.

(2) On trouvera par exemple le vers de cinq dans une pièce médiocre de MALHERBE (*Poés.*, 73). Il la fit, dit-on, en un quart-d'heure. Mais le temps... Ce sont ces vers que Théophile parodia ainsi :

Ce brave Malherbe
Qu'on tient si parfait,
Donnez-lui de l'herbe,
Car il a bien fait

(MÉNAGE, *Observ. sur Malherbe*, 1727, p. 334).

Le P. Mourgues déclarera formellement qu'on ne fait pas de stances isométriques en vers de moins de sept syllabes (*Traité de la poés. franç.*, éd. 1724, p. 195).

(3) *Marie Tudor*, I, 5 (gém. avec 6.6.4.4).

strophes, a l'air d'une gageure assez ridicule. On connaît davantage, grâce à la musique, la *Guitare* des *Rayons et Ombres*.

Comment, disaient-ils,
Avec nos nacelles,
Fuir les alguazils ?
— Ramez, disaient-elles...

Comment, disaient-ils,
Enchanter les belles
Sans philtres subtils ?
Aimez, disaient-elles (1).

Il ne recule même pas devant les vers de quatre, qu'il a croisés deux fois :

Si je demeure
Triste, à vos pieds,
Et si je pleure,
C'est bien, riez.

Un homme semble
Souvent trompeur
Mais si je tremble,
Belle, ayez peur (2).

Aux quatrains embrassés de vers courts nous ne retrouvons plus V. Hugo ; mais c'est ici le triomphe de la virtuosité de Gabriel Vicaire. Nous avons déjà signalé la préférence de ce poète pour les rimes embrassées, toujours alternées bien entendu. Or il a embrassé des vers de toute mesure (3), et, par suite, non seulement ceux de six, mais encore et surtout ceux de cinq et même de quatre (4).

(1) Cf. la *Ballade* d'Aloysius Bertrand, sur Dijon (Ed. Fournier, *Souv. poét. de l'Ecole romant.*, ou Crépet, *les Poètes français*, IV). Les quatrains sont géminés en huitains dans Lamartine et ailleurs : cela est si court qu'on ne peut guère faire autrement.

(2) *Chans. des R.*, I, vi, 7 (et 19). Cf. Cas. Delavigne, *Derniers Chants*, et *Charles VI*, II, 1 ; Verlaine, I, 166, etc. Afin qu'il soit dit qu'il n'y a point de fantaisie où V. Hugo ne se soit laissé aller, il a commis un jour un quatrain, un seul, en vers de deux syllabes, en forme de dialogue, qui a été inséré précieusement sous un numéro spécial dans ses œuvres posthumes :

Farouche ! — Moqueur ! — Ta bouche ! — Ton cœur !
T. la Lyre, VII, xxii, 3.

(3) Y compris 11 et 9 (*Au bois joli*, 161 et 190).

(4) Voir *L'Heure enchantée*, *A la bonne franquette*, *Au bois joli*, *Le clos des fées*, et même *Les Déliquescences d'Adoré Floupette.* Pour le vers de cinq il faut citer aussi Verlaine, dans *Jadis et Naguère* :

Bois pour oublier !
L'eau-de-vie est une
Qui porte la lune
Dans son tablier.

L'injure des hommes,
Qu'est-ce que ça fait ?
Va, notre cœur sait
Seul ce que nous sommes.

En vers de quatre, il y a un poème de 170 strophes, l'*Enfer littéraire, poème satiri-comique en six chants* (Bergerat, *Lyre comique*).

§ 4. — *Les rimes plates.*

Nous dirons pour terminer, quelques mots du quatrain à rimes suivies. Ce fut surtout l'erreur de Marot et de la Pléiade de croire que toutes les dispositions de vers convenaient également à la strophe lyrique. Quatrains, sixains, huitains isométriques, à rimes plates, généralement en octosyllabes, abondent chez Ronsard et ses disciples, surtout chez Magny. Souvent aussi un quatrain d'octosyllabes à rimes plates est géminé avec un quatrain croisé ou embrassé. L'alexandrin est employé plus rarement (1). Il sert plutôt de cadre à des poèmes, tels que la *Création* d'Aubigné, imitation pénible de la *Semaine* de Du Bartas (2).

Quoique les modernes emploient peu cette disposition, c'est chez eux qu'on en trouve le spécimen le plus magnifique, en alexandrins, le *Cor* de Vigny :

J'aime le son du cor, le soir au fond des bois,
Soit qu'il chante les pleurs de la biche aux abois,
Où l'adieu du chasseur que l'écho faible accueille,
Et que le vent du nord porte de feuille en feuille...

Souvent un voyageur, lorsque l'air est sans bruit,
De cette voix d'airain fait retentir la nuit ;
A ses chants cadencés autour de lui se mêle
L'harmonieux grelot du jeune agneau qui bêle.

Une biche attentive, au lieu de se cabrer,
Se suspend immobile au sommet du rocher,
Et la cascade unit, dans une chute immense
Son éternelle plainte au chant de la romance (3).

(1) Il faut citer pourtant la *Métamorphose d'une rose* dans les *Jeux Rustiques* de Du Bellay (éd. Becq, p. 297), et aussi la *Plainte* de Théophile *à son ami Tircis*, c'est-à-dire Desbarreaux (II, 156). Cf. Chastelain, VII, 281.

(2) La *Création* a quinze chants et environ 2.500 vers. Il faut y joindre la fin du livre Ier des *Tragiques*. Dans la même forme furent publiés en 1660, en dix ou douze mille vers, les *Heures et psaumes* de Cl. Sanguin, contenant les cent cinquante *Psaumes* et les dix *Cantiques de la Bible*. A la fin du xve siècle avait déjà paru dans la même forme le *Roman de Richart*, en 200 quatrains, réimprimé en 1838 dans la *Collection gothique* de Silvestre.

(3) On voit que les quatrains sont féminins. Cf., du même Vigny, la *Fille de*

Mais le caractère évidemment épique ou descriptif de ce beau poème confirme encore ce que nous disions : ce n'est pas là une strophe lyrique, et l'on se demande pourquoi le poète a éprouvé le besoin de couper son poème en quatrains. Voici un exemple de Ronsard en vers de sept, fort joli d'ailleurs, mais qui montrera aussi l'erreur de la Pléiade :

Le petit enfant Amour
Cueillait des fleurs à l'entour
D'une ruche, où les avettes
Font leurs petites logettes.

Comme il les allait cueillant,
Une abeille sommeillant
Dans le fond d'une fleurette,
Lui piqua la main tendrette.

Sitôt que piqué se vit,
Ah ! je suis perdu, ce dit ;
Et s'en courant vers sa mère,
Lui montra sa plaie amère...

On voit sans peine que la différence est bien mince avec des rimes plates ordinaires. Il en est ainsi nécessairement dans tous les quatrains isométriques (1).

II. — Les quatrains a clausule

Parmi les quatrains hétérométriques, ceux qui, en fait, se sont imposés les premiers à l'usage des poètes, ce sont les quatrains à vers final plus court, que nous appellerons quatrains

Jephté et *la Neige* (m.). En dehors de Vigny, il n'y a guère que Brizeux qui affectionne les rimes plates en quatrains.

(1) Le P. Mourgues admet les rimes plates, mais seulement en stances hétérométriques. en quoi il a parfaitement raison. Les Anglais, qui n'ont pas souci d'isoler la rime finale, emploient ces rythmes beaucoup plus aisément que nous, et peut-être est-ce chez eux que Vigny a pris l'idée de ses quatrains ; il a méconnu ainsi le principe fondamental de notre lyrisme. — Nous citerons encore, en vers de dix, une chanson de Jean de la Taille, avec refrain de quatre syllabes (II, 160, ou Becq, 256).

à clausule. Cette forme se rencontre plus ou moins dans toutes les versifications, même, et l'on pourrait dire surtout, dans les versifications *métriques.* Et en effet, avec le vers métrique, j'entends sans rime, les strophes ne peuvent guère être isométriques qu'autant qu'elles sont chantées. Quand la fin de la strophe n'est plus marquée par la fin de la phrase mélodique, mais seulement par le sens des paroles, l'oreille ne peut plus s'y reposer en toute sécurité. Si peu que le sens s'arrête à l'intérieur de la strophe, ou qu'au contraire il se continue d'une strophe à l'autre, voilà l'oreille déroutée encore plus qu'avec des rimes plates, qui, au moins, vont par couples. De là l'utilité, pour ne pas dire la nécessité, de la *clausule* plus courte, pour marquer nettement la fin de la strophe, quand les autres vers sont de mesure identique. L'exemple le plus remarquable en est fourni par la strophe *saphique* du grec et du latin.

Dans les versifications syllabiques, l'arrivée de la rime attendue marque assez nettement d'ordinaire la fin de la strophe pour qu'on n'ait pas besoin d'une clausule ; néanmoins, là même, la clausule plus courte offre certainement à l'oreille un agrément supplémentaire, en rompant la monotonie possible, tout en soulignant la fin de la strophe. Outre cela, il est fort naturel que le dernier vers de la strophe soit le plus concis, en résume la pensée ou en exprime l'essentiel de la manière la plus brève et la plus frappante, en se détachant des autres. Aussi a-t-on obtenu des résultats très heureux avec le vers final plus court (1).

§ 1. — *Quatrains à base d'alexandrins.*

Nous commençons naturellement par les quatrains à base d'alexandrins. Celui qui s'imposa d'abord fut certainement celui que termine un vers de six, qui est dans le rapport le plus simple (1 à 2) avec l'alexandrin. On sait d'ailleurs que dans les strophes hétérométriques, le vers de huit ne supplanta son rival qu'au XVII[e] siècle. C'est Malherbe qui passe généralement

(1) Peletier, dans son *Art poétique,* avait déjà compris que les vers plus courts doivent être mis après les autres et non avant, mais il en donne une singulière raison : « Il n'est pas décent que le plus long sousserve au plus court ! »

pour l'avoir employé le premier en strophes croisées. Mais nous savons qu'il s'en faut bien. Il est vrai qu'il l'a employé trois fois et qu'il lui doit un de ses chefs-d'œuvre, l'ode à Louis XIII, écrite à 73 ans :

Donc un nouveau labeur à tes armes s'apprête.
Prends ta foudre, Louis, et va, comme un lion,
Donner le dernier coup à la dernière tête
De la rébellion.

Mais avant lui il y a tout au moins Desportes, avec le psaume 81, qui est de 1591, et Desportes lui-même n'était pas le premier (1). Malgré le mérite de cette forme, on ne l'a guère plus employée après Malherbe qu'avant lui. Nous savons que les générations suivantes préférèrent le vers de huit à celui de six, pour l'associer à l'alexandrin, et il en fut de cette strophe comme des autres (2). V. Hugo lui-même ne s'en est pas servi dans ses premières œuvres (3). Il l'emploie dans la suite une

(1) Il y avait plus de trente ans que la forme existait, car dans l'*Amaranthe* du sieur de Mailly, parue en 1560, on trouve (p. 17) une *chanson* en trois couplets de cette forme, sur deux rimes ; la rime finale est répétée à chaque strophe, et ce n'est qu'une chanson, mais le rythme y est. Dans le même temps que Desportes, il y eut aussi le card. du Perron, dans la paraphrase du *psaume* 6. Les poésies de Du Perron n'ont été réunies qu'après sa mort, en 1522, dans ses *Œuvres diverses*, in-folio (en un cahier à pagination spéciale, quoique sans titre). Mais elles étaient connues de longue date, et avaient été insérées presque toutes (il n'y en a pas cinquante) dans les recueils du temps, l'*Académie des poètes français*, les *Muses ralliées*, le *Parnasse de* 1607, *le Nouveau recueil de* 1609, et surtout les *Délices*, où il est encore chef du chœur avec une trentaine de pièces. La paraphrase du *psaume* 6 n'a peut-être pas été imprimée avant 1609 ; mais elle circulait probablement depuis longtemps en manuscrit. La plupart des poésies de Du Perron passaient pour avoir été faites dans sa jeunesse, avant qu'il fût évêque d'Evreux, c'est-à-dire avant 1591. Il a pu d'ailleurs se rencontrer avec Desportes, et il est possible que ni l'un ni l'autre ne connût Mailly ; mais Malherbe les connaissait l'un et l'autre.

(2) Citons pourtant une *Consolation* de Théophile (I, 212) en stances fém., et le fameux *Adieu à Philis*, de Patrix. Corneille n'a employé le vers de six que deux fois dans l'*Imitation* (notamment III, 2), plusieurs fois dans les Hymnes, mais dans un seul psaume (66). Voir aussi *Galerie du Palais*, III, 10. Citons encore des *Stances* de Benserade à Mme de Hautefort (Barbin, VI, 114), et, pour le xviiie siècle, l'*Ode à la fontaine du Vivier, à Niort*, de Fontanes ; le tout en strophes masculines.

(3) Sauf dans *un quatrain* connu des *Rayons et Ombres*, adressé au roi pour lui demander une grâce.

dizaine de fois, particulièrement dans *Le Retour de l'empereur* (1). Mais ce n'est pas lui qui a le plus illustré ce mètre de nos jours, c'est Lamartine, avec trois ou quatre pièces des *Méditations,* dont le *Lac* et le *Crucifix* :

> Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
> Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
> Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
> Jeter l'ancre un seul jour ?

Et ici quelle admirable appropriation de la forme à la pensée ! Sans doute elle ne se retrouvera pas au même degré dans la suite : la première strophe détermine les autres. Mais comme ici le vers de six s'imposait au poète de préférence à tout autre ! Le vers de huit même était trop long pour marquer au même degré le découragement du poète (2).

C'est dans ce rythme qu'a été écrite aussi une pièce qu'on rapproche souvent du *Lac,* le *Souvenir* de Musset (3).

Les modernes ne mettent pas ce quatrain en rimes embrassées, ni en rimes suivies (4). Les anciens mêmes se sont peu servis des rimes embrassées (5) ; mais les rimes suivies ont eu chez eux pendant quelque temps une fortune très surprenante. J'en ai rencontré une centaine d'exemples en moins d'un siècle. Ce fut peut-être grâce en partie au succès d'une belle pièce de Desportes :

> Si les dieux étaient vrais, qu'elle a tant invoqués,
> Ils ne souffriraient pas d'avoir été moqués,
> Et qu'ainsi de leur nom elle se fût servie
> Pour abuser ma vie (6).

(1) *Lég. des S.*, 48 ; Cf. *ibid.*, 36, ou *Chât.*, II, 6, et IV, 8.

(2) La nécessité même de s'arrêter avant le dernier vers, pour éviter la cacophonie de la double chuintante, contribue encore à l'effet produit.

(3) Sauf quelques strophes, parce que Musset s'astreint rarement à l'uniformité. Signalons encore deux pièces fameuses de X. Labenski, l'*Exil d'Apollon* et *Empédocle* qu'on trouvera dans le Recueil de CRÉPET ou les *Souvenirs de l'Ecole romantique* de FOURNIER. Nous ajouterons que c'est un des rythmes qui ont le mieux inspiré Mme Ackermann.

(4) Voir cependant ALLETZ, *Caractères poétiques*, le *Marin*, où les deux formes sont réunies.

(5) Citons des *Stances* de Billaut, et deux pièces de PATRIX.

(6) *Œuv.*, ed. Michiels, p. 368.

Desportes n'était pas le premier à faire suivre les rimes. On trouve cette forme dès 1555 dans une pièce des *Foresteries* de Vauquelin sur la mort de son père : c'est donc Vauquelin qui a mis le premier un vers de six après trois alexandrins.

Mais nous devons insister ici sur un point particulier qui eut des conséquences inattendues : quoique la pièce de Vauquelin fût en stances masculines (1), celle de Desportes était en stances féminines, et c'est la seconde forme qui prévalut d'abord et pendant très longtemps ; ce n'est que plus tard qu'on revint à la forme masculine, conformément à la tendance générale des poètes français. De plus, la pièce de Desportes est une *Plainte* contre une infidèle ; aussi le cadre fut-il adopté spécialement pour des *Plaintes* pareilles. Ainsi une *Complainte* de Bertaut, dont on citait volontiers ce beau vers :

> Rien ne séchant sitôt qu'une larme de femme (2).

Les *Muses ralliées* et autres recueils du temps en offrent tous des exemples, malgré l'envahissement des quatrains et sixains d'alexandrins isométriques. C'est là qu'on trouve la pièce de Lingendes qui fut longtemps célèbre :

> Tirsis, près d'un ruisseau de ses larmes troublé... (3).

Après cela voici encore une *Plainte*, fort curieuse, de Régnier en personne, parue dans le *Temple d'Apollon*, de 1611, et où notre quatrain, toujours féminin, alterne avec un quatrain féminin d'alexandrins croisés, que termine une espèce de refrain. Autre *Plainte* encore, de Motin, dans les *Délices* de 1620. Enfin et surtout, voici les *Stances* fameuses de Lalane *Sur la mort de sa femme* :

> Voici la solitude, où, sur l'herbe couchés,
> D'un invisible trait également touchés,
> Mon Amante et moi prenions le frais à l'ombre
> De cette forêt sombre.

(1) Et aussi une belle ode de Jamyn (éd. Brunet, p. 131).

(2) *Œuvres*, éd. Chenevière, p. 483. Du même temps est une *Complainte* de Trellon (*La Muse guerrière*, 1587, fol. 43, ou *Le Cavalier parfait*, f° 225).

(3) Voir le *Parnasse* de 1607 ; on la trouvera aussi dans les notes de l'édition de Lalane, par Saint-Marc, p. 54.

Nous goûterions encore en cet heureux séjour
Les tranquilles plaisirs d'une parfaite amour,
Si la rigueur du sort ne me l'eût point ravie
Au plus beau de sa vie.

Cependant Malherbe avait écrit en strophes masculines, une pièce intitulée *Victoire de la Constance* (1). C'est ce qu'on appelait à cette époque une « Jouissance ». Et alors il se produisit, pendant quelque temps, une espèce d'appropriation des deux formes de la strophe à deux sujets différents. Tandis que la forme féminine, la plus fréquente, servait de préférence aux lamentations sur une mort ou une infidélité, la forme masculine, plus rare, servait à chanter le triomphe de l'amant vainqueur. Plusieurs « Jouissances » parurent dans la forme de Malherbe, notamment une de Maynard, intitulée, comme celle de Malherbe, *Victoire de la Constance* (2).

On peut se demander d'où vient cette sorte d'appropriation momentanée, surtout de la finale féminine. Mais je ne crois pas qu'il y ait eu autre chose que du hasard à l'origine, puis un effet de l'instinct d'imitation, si fort chez les poètes. C'est le geste des gens qui vont se pendre à une porte parce qu'un homme s'y est pendu (3). Cela n'aurait pas d'autre importance, et il n'y aurait pas lieu d'y insister, s'il n'était sorti de là une théorie, qui trouva quelque temps des défenseurs autorisés.

(1) Ed. Lalanne, *Poés.*, 8. Elle parut d'abord sous le titre *Chanson*, dans *Diverses pièces nouvelles*, Rouen, 1597. On la retrouve dans les *Muses ralliées* (à côté de plusieurs autres, en stances féminines). Cf. du même, des *Stances* (masc. aussi) *sur la guérison de Chrysante* (*Poés.*, 109).

(2) *Parnasse de* 1607 (*Œuv.*, II, 139) : elle n'est pas dans le *Recueil* de 1646. — Il y a pourtant une jouissance de Colletet qui est en strophes fém. (*Désesp. amour.*, 323, ou *Poés. div.*, 124), à côté de stances masc. sur *Le respect amoureux* (*ibid.*, 279 ou 180).

(3) Nous trouverons ailleurs d'autres formes de strophes, où les poètes sembleront affectionner la finale féminine ; mais nous n'y verrons jamais d'autre raison que le hasard à l'origine, et ensuite l'esprit d'imitation. Cet esprit, joint au *misonéisme*, est, on le sait bien, si marqué chez les poètes, que la moindre réforme prosodique ne s'est jamais faite qu'avec de grandes difficultés, et que la prosodie est aujourd'hui en contradiction perpétuelle avec la langue usuelle. Je dois dire pourtant qu'ici le succès des formes féminines est peut-être dû à celui des airs sur lesquels on pouvait les chanter. Car cela se chantait : en 1625, le chanoine Auffray a traduit dans ce rythme plusieurs de ses *Hymnes et Cantiques de l'Eglise* (cinq m., deux f.), qui tous se chantaient *sur des airs connus*.

Ménage est, je crois, le premier qui l'ait formulée. Dans les notes de son édition de Malherbe (1), il remarqua que « tous les sonnets de Malherbe, à la réserve de deux ou trois, finissent par des rimes masculines : ce que Malherbe a affecté, à cause que les rimes masculines ferment mieux la période que les rimes féminines. Et de là vient que la plupart des stances finissent aussi par des rimes masculines ». Et il ajoute que, « dans les sujets tristes, les rimes féminines, comme plus languissantes, finissent néanmoins plus agréablement les *Stances* que les masculines. » Et que cite-t-il à l'appui de sa théorie ? Précisément la première stance de Lalane et la première de Lingendes. Et en effet la série que nous venons d'examiner était alors unique en son genre. L'observation de Ménage fut immédiatement reproduite par Richelet et par d'autres (2). Dans son édition de Lalane, Saint-Marc la cite et l'approuve. Et, à vrai dire, elle était fort soutenable, surtout à une époque où l'*e féminin* était un peu plus sensible qu'aujourd'hui. Mais les poètes y ont-ils mis tant de finesse ? Je n'en crois rien. Et la preuve, c'est que dès cette époque la clausule masculine reprenait ses droits dans ce quatrain comme dans les autres, et la rime féminine y devenait de plus en plus rare, quel que fût le sujet, jusqu'au moment où cette forme disparut (3).

Plus tard, La Harpe, trouvant ce quatrain dans Louis Racine, avec la finale féminine, et ne se souvenant pas de l'avoir vu ailleurs, ne peut revenir de sa surprise : « L'oreille, dit-il, est tellement déconcertée de cette misérable chute, qu'elle imagine d'abord que la strophe n'est pas finie, et va se relever par un grand vers masculin ; mais point du tout ; il y a cinquante strophes semblables, et dans deux odes d'une égale longueur. Comment l'auteur, qui avait étudié son art, comme on le voit par ses *Réflexions sur la poésie*, n'avait-il pas remarqué que,

(1) Ed. de 1666, p. 318 ; éd. de 1723, p. 98.

(2) Richelet généralise d'une façon inattendue : « On arrange de telle façon les vers que dans les sujets galants chaque stance se termine par un vers masculin, et dans les tristes par un féminin, les rimes masculines étant moins languissantes que les féminines. » N'y a-t-il donc que des sujets *galants* ou *tristes* ?

(3) Par exemple Tristan, qui a employé ce quatrain au moins quatre fois (voir *Plaintes d'Acante*, éd. Madeleine, 91 et 172), l'a fait trois fois masculin. Saint-Amant (I, 77), et Corneille (*Imit.*, III, 6) le font aussi masculin.

depuis Malherbe, à qui nous devons notre rythme lyrique, la phrase métrique de l'ode doit toujours être terminée, comme l'est d'ordinaire la phrase musicale, par un vers masculin, repos naturel à l'oreille, et qu'elle ne trouve pas dans la rime féminine, à cause de l'*e* muet et de la syllabe sans valeur ? » (1) Marmontel était du même avis, et, comme La Harpe, n'admettait la stance féminine « que dans l'ode familière et badine, dont la grâce est la nonchalance » (2). Chénier, à son tour, dans son *Commentaire de Malherbe,* trouve ce genre de strophe « malheureux et fade à l'oreille ».

Pourtant il faut avouer que les stances de Lingendes et Lalane, citées par Ménage, étaient dans une forme assez bien appropriée à leur sujet. Mais la muette finale n'y était sans doute pas pour grand chose, et Saint-Marc, après avoir cité Ménage, ajoute de son cru quelques observations qui sont beaucoup plus justes, et qu'on préférera peut-être à celles de La Harpe : « Le mécanisme, dit-il, de ces sortes de stances de quatre vers à rimes suivies, dont trois de douze syllabes et le quatrième de six, sert par lui-même à peindre une âme accablée de tristesse. Les trois premiers vers semblent annoncer un *poème,* une *élégie,* dont tous les vers, de même mesure, vont suivre rimés deux à deux : mais tout à coup la douleur, pressée de s'exprimer, termine promptement la phrase par un soupir, qui, coupant la parole au poète, ou bien au personnage qui parle, ne lui laisse que la force de prononcer avec peine un demi-vers. » Et plus loin il ajoute encore que ce mètre convient beaucoup mieux à l'élégie plaintive, que les alexandrins suivis, qui en sont la forme ordinaire (3). « Le demi-vers, dit-il, qui termine les stances dont il s'agit, ne peut que difficilement être susceptible d'une certaine pompe ; et par là même, ainsi que par l'espèce de brusquerie avec laquelle il termine tout à coup

(1) *Cours de Litt.*, éd. 1822, t. XIII, p. 234. Et il ajoute plus loin que ce vers court « devient encore bien plus mauvais après un alexandrin, auquel il correspond par la rime : je ne connais rien de pis en fait de rythme. »

(2) Et il note que Rousseau se l'est permise une seule fois dans ses odes sacrées et une fois dans ses odes profanes (*Elém. de littér.*, éd. Didot, III, 320).

(3) En effet, depuis Ronsard, qui d'ailleurs fut précédé par Tahureau, la plupart des élégies étaient écrites en alexandrins à rimes plates, notamment, au XVII[e] siècle, celles de la C[sse] de la Suze, qui furent célèbres. Aujourd'hui, au moins depuis Lamartine, elles se font en quatrains de préférence.

le sens, il force le poète à ne point sortir du ton qui convient à l'élégie, ou l'y ramène nécessairement, quand il est prêt à s'en écarter. »

Tout cela est assez bien dit, et peut-être faut-il regretter que les poètes n'aient pas donné à l'élégie une forme intermédiaire entre les alexandrins à rimes plates et les strophes proprement dites. Mais d'autre part, on notera qu'il y aurait fort peu de chose à changer à ces réflexions pour les appliquer au quatrain croisé de la même forme. Et comme il n'est pas douteux que le quatrain croisé ne soit infiniment supérieur lyriquement au quatrain à rimes suivies, il en résulte que la meilleure forme de l'élégie *lyrique* serait donc celle que nous avons admirée plus haut dans le *Lac* de Lamartine. Que le *Lac* lui-même fût le chef-d'œuvre de l'élégie française, cela ne serait pas surprenant. Seulement les stances du *Lac* sont masculines, comme presque tous les quatrains modernes à base d'alexandrins (1).

Nous avons dit plus haut que le vers de six fut bientôt, ici comme partout, supplanté au XVIIe siècle par le vers de huit, quoique celui-ci soit dans un rapport moins simple (2 à 3) avec l'alexandrin. Ce nouveau type était déjà dans Rapin :

> Un clos de peu d'arpents, un ruisselet d'eau claire,
> Une moisson certaine en petit revenu,
> Me rendent plus heureux que le roi du grand Caire,
> A qui tel aise est inconnu (2).

On trouve dans les *Œuvres burlesques* de Scarron des *Stances* féminines de ce mètre, qui n'ont rien de burlesque, et où il se plaint éloquemment de ses maux (3). Mais c'est Corneille qui en a fait le plus grand usage. Déjà, dans les dizains hétérométriques de l'*Imitation*, il avait combiné de trente façons le vers de huit avec l'alexandrin ; il continua avec les quatrains des *Psaumes* et des *Hymnes*, dans la plupart des combinaisons pos-

(1) Nous aurons l'occasion de revenir sur ces réflexions à propos du quatrain à clausule double : 12.6.12.6.

(2) *Œuvres*, 1610, p. 135, sans divisions : traduit d'*Horace*, III, 16. Le Moyen Age ignore cette forme, cela va sans dire ; on la trouve pourtant, sans rimes, dans la versification latine accentuée : voir l'hymne du Commun des Martyrs *Sanctorum meritis*, qui est du VIIIe ou du IXe siècle.

(3) *Nétait-ce pas assez...* Cf. BENSERADE, dans le *Recueil de* Barbin, éd. de 1752, t. VI, pp. 186 et 206.

sibles, et principalement dans celle-ci, qu'il n'a pas employée moins de vingt fois dans ses poésies religieuses de 1670 (1). Lamartine l'a employée quelquefois, ainsi que la précédente, dans les *Méditations* (2). V. Hugo s'en est servi une dizaine de fois, particulièrement pour la mélanger avec d'autres. La voici seule dans *Toulon* :

O France ! tu couvrais alors toute la terre
Du choc prodigieux de tes rébellions.
Les rois lâchaient sur toi le tigre et la panthère,
Et toi, tu lâchais les lions.

Alors la république avait quatorze armées.
On luttait sur les monts et sur les océans.
Cent victoires jetaient au vent cent renommées.
On voyait surgir les géants (3).

Les classiques ont mis quelquefois ce quatrain en rimes embrassées (4). Il y en a même dans V. Hugo jusqu'à quatre strophes (5).

Les vers de six et huit sont les seuls qu'on emploie assez souvent après trois alexandrins. Ceux de dix en diffèrent trop peu ; ceux de cinq n'iraient pas du tout, et je n'en connais pas d'exemple, quoique j'en aie trouvé un du vers de sept. Ceux de trois et quatre sont un peu courts pour faire un effet suffisant, quand il n'y en a qu'un par strophe. On en trouve pourtant

(1) Il l'avait mise déjà dans l'*Imit.*, III, 23, 27, 41. Citons, au XVIII[e] siècle, ROUSSEAU, II, 3 (fém.), et surtout III, 6 ; CHÉNIER, *A Byzance*, etc.

(2) Dans les *Recueillements*, il s'en sert pour terminer des huitains, notamment dans sa réponse *A Némésis*. On la trouve encore dans les *Poésies inédites*.

(3) *Chât.*, I, 2 ; voir aussi *Q. Vents*, entre III et IV, *Aux proscrits* ; Cf. LECONTE DE LISLE, *La Panthère noire* (P. B.), et qq. *Etudes latines* (P. A.).

(4) Notamment CORNEILLE, *Imit.*, II, 50 (str. alt.) Aubigné l'avait fait le premier (éd. van Bever, 43).

(5) Alternées avec des quatrains d'alexand. emb. (*Chât.*, fin.). En voici une :

Droit, progrès, qu'on croyait éclipsés pour jamais,
Liberté, qu'invoquaient nos voix exténuées,
Vous surgissez ! voici qu'à travers les nuées.
Reparaissent les grands sommets.

Le principal exemple de ce rythme est de Leconte de Lisle, l'*Arc de Civa* (P. A.).

quelques exemples intéressants, dans les trois formes (1). V. Hugo a même eu la fantaisie (il n'était pas le premier), d'employer celui de deux, et cela trois fois, dont une en rimes féminines, exemple, je crois, unique en son œuvre :

Je veille. Ne crains rien. J'attends que tu t'endormes.
Les anges sur ton front viendront poser leurs bouches.
Je ne veux pas sur toi d'un rêve ayant des formes
Farouches ;

Je veux qu'en te voyant là, ta main dans la mienne,
Le vent change son bruit d'orage en bruit de lyre,
Et que sur ton sommeil la sinistre nuit vienne
Sourire.

§ 2. — *Vers de onze (odes saphiques) et de dix.*

Nous ne parlerions pas des quatrains à base d'hendécasyllabes, si nous ne devions dire ici un mot de ce qu'on a appelé, à la fin du XVIe siècle, *odes saphiques*, dont la formule est 11.11. 11.5 (2). Le premier qui en fit fut le jurisconsulte Le Caron, dit Charondas, dont les odes saphiques manuscrites sont signalées dès 1555 dans l'*Art poétique* de Cl. de Boissière ; mais nous ne les possédons pas, et nous ne savons pas quelle forme elles avaient. Il y avait six ans déjà que Du Bellay, dans sa *Défense*, avait conseillé aux poètes d'introduire l'hendécasyllabe en français, mais on ne paraît pas s'être entendu sur le sens du

(1) Voici le refrain de la *Valse* de Sully Prudhomme (II, 15) :

Je pense aux vieux rochers que j'ai vus en Bretagne,
Où la houle s'engouffre et tourne jour et nuit,
Du même tournoiement que toujours accompagne
Le même bruit.

Avec la clausule de trois, le quatrain est croisé dans Desbordes-Valmore (voir ci-dessus, p. 71), et embrassé dans Richepin, *la Mer* (*Etant de quart*, 10) :

Pauvres voyageurs las qui vont cherchant fortune,
Des oiseaux de passage au mât se sont posés,
Et leur chant retentit par les airs accoisés
Dans la hune.

(2) On en faisait en Allemagne depuis 1517 (KAUFMANN, *Deutsche Metrik*). Qui donc avait apporté cela d'Allemagne ? ou était-ce une simple coïncidence ?

mot. Barthélemy Aneau, dans le *Quintil Horatian*, répondait à du Bellay qu'on n'avait que faire d'emprunter un vers qu'on avait déjà : il songeait au décasyllabe féminin (1). Lés hendécasyllabes italiens, qui avaient peut-être contribué à suggérer son idée à Du Bellay, avaient, eux aussi, l'accent sur la dixième, la onzième étant au moins atone, sinon tout à fait muette (2). Il est probable cependant que Du Bellay voulait que la onzième fût masculine, autrement ce n'était pas la peine d'en parler. Or qu'avait fait Le Caron ? On est en droit de se le demander, car, en 1561, Cl. de Buttet, qui revendiqua la priorité de l'invention, ou tout au moins de la publication, commit la même erreur qu'Aneau, ou du moins interpréta les choses comme lui, et reculant devant les véritables vers de onze syllabes, qui, disait-il « ne povoient avoir grâce », fit, en réalité, des vers de dix syllabes féminins (3). En revanche, il comprit tout de suite qu'une versification fondée uniquement sur la quantité, et sans rimes, n'avait aucune chance de succès. Il rima donc ses odes en rimes suivies, *aabb*. Dès lors, le lecteur eût pu les prendre pour des odes pareilles aux autres, sans la césure qui fut la pierre d'achoppement. Dans la première de ses cinq odes, il prétend respecter les pieds latins : la cinquième syllabe y est donc longue devant la césure, et par suite accentuée, et cela fait exactement un décasyllabe moderne à hémistiches égaux, forme injustement décriée à cette époque. Avec un tétrasyllabe féminin pour terminer la strophe, cela donnait un résultat fort acceptable :

Venge-toi, Paean, de la Cyprienne,
Qui va commandant à la bande tienne
Pas ne suis du rang de sa troupe serve
Mais de Minerve.

Malheureusement, même dans cette première ode, on trouve déjà plusieurs *e* muets à la cinquième syllabe (4). Dans les

(1) Et de fait les décasyllabes s'appelaient alors couramment vers de dix à onze, comme les alexandrins vers de douze à treize : on comptait la syllabe féminine.

(2) C'est en hendécasyllabes pareils, à finale atone, qu'étaient écrites les odes saphiques allemandes. Celles de Carducci sont dans le même cas.

(3) Voir ses *Odes*, livre II, *odes* 4, 7, 17, 22, 29.

(4) Le poète a cru qu'ils étaient longs, comme en latin, comme étant suivis

autres, où le poète ne conserve plus les pieds latins, la cinquième syllabe est indifféremment accentuée ou muette :

> De son absence Paris tant malade,
> Le sentant venir, de bien loin l'œillade,
> Et lui apprête le triomphe, gloire
> De sa victoire.

On voit l'effet. C'était la vieille césure *lyrique*, condamnée depuis Marot, qui reparaissait. Ou mieux, c'était un mélange d'hendécasyllabes italiens à césure enjambante, et de décasyllabes nouveaux à césure médiane, parmi lesquels on trouvait même parfois (odes 17 et 22) de simples décasyllabes féminins à césure normale. Autrement dit, cela n'avait plus aucun rythme. Et de toute façon ce n'étaient pas des vers de onze syllabes (1).

Les odes de Cl. de Buttet eurent un succès médiocre. Quand l'idée fut reprise plus tard, d'abord par Jodelle, puis par Ronsard et La Boderie, on fit de véritables hendécasyllabes français, en accentuant la onzième syllabe, et de plus on eut grand soin d'accentuer régulièrement la cinquième, pour la césure, ainsi qu'au dernier vers. Naturellement, les rimes furent toutes masculines, au lieu d'être toutes féminines. Nous avons vu plus haut que la première des deux odes saphiques insérées par Ronsard dans son édition de 1678 fut dans la forme *aaab, bbbc*, etc. (2) ; la seconde fut en rimes suivies, et ce fut la forme adoptée généralement par la suite pour ce genre d'odes.

Voici une strophe bien connue, écrite par Rapin pour le *Tombeau* de Ronsard :

> Vous qui les ruisseaux d'Hélicon fréquentez,
> Vous qui les jardins solitaires hantez,
> Et le fond des bois, curieux de choisir
> L'ombre et le loisir...

de deux consonnes : *Prince des Muses, joviale race... Des faveurs tiennes ne me sois avare.* Rappelons-nous qu'en effet l'*s* finale se prononçait alors.

(1) Il est possible d'ailleurs, comme le veut Quicherat (*Traité de versif. franç.*, p. 524), que le vers de onze syllabes corresponde beaucoup moins bien au saphique latin que le décasyllabe féminin français, avec accent sur la dixième syllabe ; mais alors à quoi bon parler de strophes saphiques : 10.10.10.4, en rimes féminines, serait une forme naturellement française.

(2) Forme reprise par Banville, dans les *Améthystes*, mais en vers de dix. En Allemagne on fit quelquefois des quatrains conjugués, *aaab cccb*.

Avec les rimes et une césure régulière, c'étaient des strophes comme les autres, seulement en vers peu usités et peu appréciés. Quant à la disposition des longues et des brèves, les lecteurs ne s'en apercevaient même pas, et cela n'avait d'intérêt que pour le musicien, à qui les odes étaient destinées en principe. C'est ce que Ronsard lui-même dit formellement en tête de ses deux odes : « Les vers saphiques ne sont, ni ne furent, ni ne seront jamais agréables, s'ils ne sont chantés de voix vive, ou pour le moins accordés aux instruments, qui sont la vie et l'âme de la poésie. »

On serait assez porté à croire qu'une telle forme ne pouvait pas avoir un succès très considérable, ni très prolongé, et qu'après Passerat, Rapin et Aubigné, qu'on cite partout pour avoir imité Ronsard, cette strophe disparut complètement. Il n'en est rien, et les strophes saphiques ne furent pas rares, par la raison que presque tout ce que fit Ronsard fut imité plus ou moins, et pendant assez longtemps (1). En plein milieu du XVIIe siècle, Desmarets fait des odes saphiques. On en trouve jusque dans le recueil de Sercy, jusque dans les œuvres de Régnier-Desmarais (2).

Les modernes, qui ont tout essayé, n'ont guère touché à l'ode saphique (3).

Il n'y a pas lieu d'insister sur les quatrains à base de décasyllabes, où l'on retrouve naturellement les deux coupes du vers, classique et moderne, construites l'une et l'autre avec des vers de différentes mesures : toutes ces formes sont d'un usage assez restreint. Celles qui présentent la coupe classique furent

(1) Sans parler de deux psaumes de Desportes (126 et 133), ni de quelques psaumes métriques de Baïf, qui ne sont pas rimés (éd. Groth, Heilbronn, 1888), Bernier de la Brousse, qui, en 1618, prend encore uniquement pour modèles Ronsard, Belleau et Garnier, fait ses deux odes saphiques dans les *deux* formes de Ronsard (*Odes*, II, 35 et 36).

(2) *Œuv.*, 1707, p. 526 ; mais celles-ci ne sont pas rimées.

(3) Voir pourtant les œuvres de Renée Vivien, qui, après avoir traduit *Sapho* en strophes saphiques, en conserva la forme pour beaucoup de ses poésies personnelles. Mais elle ne s'astreint pas aux rimes masculines, et elle a parfaitement raison ; ses rimes sont le plus souvent croisées, comme dans les quatrains ordinaires. Les langues étrangères, qui peuvent au moins remplacer la quantité par l'accent, ont mieux réussi que nous dans ce genre. Tennyson et Swinburne en anglais, Carducci en italien, ont fait des odes saphiques et alcaïques, sans parler des Allemands.

construites d'abord assez fréquemment avec le vers de quatre, en rimes suivies, comme dans le psaume 101 de Marot (1). On préféra plus tard le vers final de six, qui est le second hémistiche du décasyllabe, en rimes suivies ou croisées. Les modernes ont employé quelque temps la coupe classique avec le vers de six :

L'aile ternie et de rosée humide
Sylphe inconnu, parmi les fleurs couché,
Sous une feuille, invisible et timide,
J'aime à rester caché (2).

Aujourd'hui on n'emploie guère que la coupe moderne construite presque toujours avec le vers final de cinq, qui en est la moitié :

Le divin bouvier des monts de Phrygie
Goûte, les yeux clos, l'éternel sommeil ;
Et de son beau corps, dans l'herbe rougie,
Coule un sang vermeil (3).

V. Hugo a construit une fois la coupe classique avec le vers de trois (4), Sully Prudhomme avec le vers de huit :

Je me souviens de mes tendresses vagues,
Des aveux fous que je jurais d'oser,
Lorsque tout bas, rien qu'aux chatons des bagues,
Je risquais un fuyant baiser (5).

(1) Voir ci-dessus, p. 10 : rythme dérivé directement de celui du ps. 22, par l'affranchissement de la strophe. Ce fut la forme préférée de Carducci, en rimes croisées ou embrassées (et même sans rimes, dans les *Odes barbares* et les *Rimes et Rythmes*). Naturellement tous les vers sont de onze et cinq syllabes, mais avec la dernière atone.

(2) Ch. Dovalle, le *Sylphe*.

(3) Leconte de Lisle, *Méd. antiques* (P. A.). Ce rythme est déjà, en rimes masc., dans les *Hymnes ecclés.* de La Boderie.

(4) Voir *Cont.*, I, 1 :

Cette loi sainte, il faut s'y conformer,
Et la voici, toute âme y peut atteindre :
Ne rien haïr, mon enfant, tout aimer,
Ou tout plaindre !

(5) *Jours lointains.* On rapprochera de ce rythme celui que Coppée a essayé dans l'*Exilée* :

J'ai dit au ramier : Pars et va quand même,
Au delà des champs d'avoine et de foin,
Me chercher la fleur qui fera qu'on m'aime.
Le ramier m'a dit : C'est trop loin !

La contradiction voulue entre les deux rythmes, parfaitement appropriée

§ 3. — *Quatrains à base de vers courts.*

Trois octosyllabes se construisent quelquefois chez les classiques avec un vers de six, qui est le plus court de ceux qu'ils emploient. Les modernes en usent peu (1) ; ils ont naturellement préféré, et de beaucoup, celui de quatre, qui en est la moitié : évidemment l'association s'imposait (2). C'est une des formes où s'est exercée le plus volontiers la virtuosité contemporaine. Elle ne s'en est d'ailleurs pas tenue là. Le vers de cinq est assez rare (3) : mais on a employé volontiers le vers de trois, et même celui de deux, aussi souvent, sinon plus, que celui de quatre. V. Hugo lui-même n'avait pas dédaigné d'employer deux fois l'un et l'autre. Mais ces formes ont particulièrement inspiré Sully-Prudhomme, qui s'en est servi toujours avec un rare bonheur (4). C'est là, dans de courtes pièces,

ici à l'expression de la pensée, rachète un peu la fadeur des vers ; ailleurs elle serait moins heureuse.

Voici enfin le vers de neuf avec celui de cinq :

C'est, pour éveiller son blanc troupeau
Encore endormi sous la fougère,
Un berger qui souffle en un pipeau
D'avoine légère.

Richepin, *Mes Paradis, les Iles d'or*, 26.

(1) En voici un exemple de P. Gauthiez (*Anthol. Delagrave*, II, 376) :

Le Basque svelte, à béret bleu,
Son flûtiau courant sur les lèvres,
Par le trottoir qui glisse un peu
S'en va, menant ses chèvres.

(2) Elle s'est imposée au Moyen âge aussi bien qu'aux modernes. Jusque dans les *Mystères* du xv[e] siècle, on voit souvent toutes les tirades qui ne sont pas en forme de couplets, ou même les simples répliques, écrites en octosyllabes suivis, avec un tétrasyllabe pour finir.

(3) On trouvera dans A. Séché, *Muses françaises*, I, 367, une pièce d'Ondine Valmore, adressée à Sainte-Beuve, qui en est le premier exemple :

Eh quoi ! savant inexorable,
Tuant la rose avant l'hiver,
Tu détruis une fleur aimable
Pour trouver un ver !

(4) Presque toujours en strophes masculines, quoique en d'autres formes il n'y regarde guère.

qu'on trouve une partie de ses chefs-d'œuvre, de ceux qui ont fait sa gloire et qui la conservent mieux que les œuvres plus ambitieuses qui ont suivi :

Ne jamais la voir ni l'entendre,
Ne jamais tout haut la nommer,
Mais, fidèle, toujours l'attendre,
Toujours l'aimer...

Ah ! si vous saviez comme on pleure,
De vivre seul et sans foyers,
Quelquefois devant ma demeure
Vous passeriez... (1).

Dans ce nid furtif où nous sommes,
O ma chère âme, seuls tous deux,
Qu'il est bon d'oublier les hommes,
Si près d'eux ! (2)

Ici-bas tous les lilas meurent,
Tous les chants des oiseaux sont courts :
Je rêve aux étés qui demeurent
Toujours.

Ici-bas les lèvres effleurent
Sans rien laisser de leur velours :
Je rêve aux baisers qui demeurent
Toujours (3).

On remarquera ici l'art avec lequel le poète, en répétant le même mot comme un refrain au quatrième vers, évite précisément l'inconvénient du vers de deux, qui est de mettre en re-

(1) *Soupir* (*Solit.*), et *Prière* (*Vaines Tend.* ; cf. *En deuil* (*Stances*), *Chanson de mer* (*ibid.*, rimes emb.), *Eclaircie* (*Vaines Tend.*, f.), *La Charpie* (*Prisme*). Voir aussi V. Hugo, *Cont.*, *II*, 10, et VI, 24. Je n'ai trouvé qu'une seule strophe de ce rythme chez les classiques : elle est dans Benserade, II, 277 (f.). Chez les modernes, Guttinguer et Lacretelle ont précédé V. Hugo.

(2) *Un rendez-vous* (*Vaines tend.*). Cf. *Distractions* (*ibid.*).

(3) *Ici-bas* (*Stances*). Cf. V. Hugo, *Q. Vents*, III, 37 (le dernier vers sert de refrain), et *T. la Lyre*, VII, 6. Ce rythme se trouve déjà dans l'*Etranger* de Mme de Girardin, et le précédent dans L. de Vauzelles.

lief uniquement la difficulté vaincue, au détriment parfois de la poésie (1).

Trois vers de sept appellent un vers de cinq ou de trois, car les nombres impairs appellent les nombres impairs, et le vers de quatre est l'associé naturel du vers de huit. Cependant M. Richepin a associé indifféremment trois vers de sept avec un vers de deux, trois, quatre ou cinq, et cela avec une virtuosité verbale dont il y a peu d'exemples. Mais sans doute on n'y cherchera pas la profondeur d'accent qui est dans les octosyllabes de Sully-Prudhomme. On préfèrera même, ici encore, les quatrains de G. Vicaire, et notamment les quatrains embrassés des *Emaux Bressans*, où il n'a pas de rival (2).

De V. Hugo, nous n'avons à citer que trois strophes des *Rayons et Ombres*, et, chose curieuse, avec le vers final de quatre, inauguré par lui :

Dieu qui sourit et qui donne
Et qui vient vers qui l'attend,
Pourvu que vous soyez bonne,
Sera content.

Le monde où tout étincelle,
Mais où rien n'est enflammé,
Pourvu que vous soyez belle,
Sera charmé.

(1) Pour les rimes embrassées, qu'on trouve déjà au XVIe siècle, nous citerons encore Gabriel Vicaire :

Mystérieux comme la nuit
Dans sa robe de velours sombre,
Ses yeux semblent à travers l'ombre
Un feu qui luit.

(*Emaux bressans*, Trois jeunes filles).

(2) Voici le *Cimetière de campagne* :

Après avoir tant trotté,
Et s'être fait tant de bile,
C'est si bon d'être immobile
Pour l'éternité !

Et voici *Petit cochon* :

A le voir trotter menu,
Son petit nez contre terre
On devine un caractère
Ingénu.

Mon cœur, dans l'ombre amoureuse
Où l'enivrent deux beaux yeux,
Pourvu que tu sois heureuse,
Sera joyeux.

Banville a employé plusieurs fois le vers monosyllabe. Ce sont de pures amusettes, comme toutes les formes qui emploient ce vers :

Dans le doux silence ami,
Cette fillette ingénue
Erre affamée et demi-
Nue (1).

Il y aurait bien peu de chose à dire des quatrains qui commencent par trois vers de six, sans les rimes suivies, dont nous n'avons rien dit à propos des combinaisons précédentes, nous réservant d'en parler ici. C'est une particularité assez curieuse, en effet, que le quatrain suivi le plus employé en vers courts n'a pas pour base le vers de huit, ni même celui de sept, mais celui de six, assez rare en rimes croisées ou embrassées. Cela tient simplement au succès que les contemporains ont fait, depuis Banville, à un rythme particulier de Ronsard, qui met un vers de quatre après trois de six. Ce rythme fut créé *ou renouvelé* par Ronsard, soit d'après Marot, qui avait mis le même vers de quatre après trois de dix dans le psaume 101, soit plutôt d'après quelque rythme de chanson populaire, car il en a tout à fait les caractères (2). J'ajoute que Ronsard, qui, d'ailleurs, ignore complètement le quatrain à clausule en dehors de ce rythme particulier (ou de la strophe saphique) ne s'est servi de celui-la même qu'une seule fois, dans l'ode fameuse *De l'élection de son sépulcre* :

Antres, et vous, fontaines,
De ces roches hautaines
Qui tombez contre-bas
D'un glissant pas...

(1) *Nous tous*, II.

(2) Il suffit d'en rapprocher 7.4.7.4, de Marg. de Navarre, *Sur un air populaire*, 6.4.6.4, des *Chansons spirituelles de* Guéroult, et 8.4.8.4, des *Chansons du* xve *siècle* de G. Paris. D'autre part 5.5.5.3, en rimes suivies, qu'on ne trouve pas chez les modernes, est fréquent dans les *Lays amoureux* de Froissart, en des suites de trente deux vers sur deux rimes (Ed. Scheler, t. I).

Ce rythme fut imité dès l'origine, entre autres par Belleau :

Si l'or et la richesse
Retardaient la vitesse,
La vitesse et le cours
De nos beaux jours... (1)

Les classiques ne pouvaient naturellement s'en accommoder. Il ne fut repris qu'au siècle dernier, par Em. Deschamps, dans le *Poème de Rodrigue*, et aussitôt après par Musset, dans *Venise* (2).

Et ce fut tout, d'abord, jusqu'au jour où Banville le ressuscita de nouveau, cette fois pour longtemps. On peut même dire qu'il lui doit une part de sa réputation, car la pièce qui, la première fois, fit connaître son nom au-delà d'un cercle restreint, c'est une pièce des *Stalactites*, écrite dans ce rythme, l'ode fameuse *A la Font-Georges*, qu'on trouve encore dans toutes les anthologies :

O champs plein de silence,
Où mon heureuse enfance
Avait des jours encor
Tout filés d'or !...

Antres, chemins, fontaines,
Acres parfums et plaines,
Ombrages et rochers
Souvent cherchés !...

Le poète ne fut pas ingrat : il s'est servi de ce rythme au moins seize fois, dont une pièce des *Exilés*, qui n'a pas moins de soixante-cinq strophes (3). Ce rythme devait éminemment convenir à Banville, car il est évident que la rime en est l'agrément principal, avec le quatrième vers faisant comme l'écho du troisième. Aussi la rime doit-elle être ici plus parfaite qu'ailleurs. C'est pourquoi Sainte-Beuve écrivait, à propos de la pièce de Ronsard : « C'est une loi de notre versification que, plus les rimes correspondantes se rapprochent, plus elles doivent être riches et complètes ; de sorte qu'on pourrait dire de

(1) *Œuv.*, I, 21.

(2) Et par G. de Nerval, dans une pièce de 1831 : *Politique*.

(3) *Une femme de Rubens*. Une autre, dans les *Odes Funambulesques*, en a 50. Une autre encore, l'*Aube romantique*, dans les *Rimes dorées*, en a 49. Pour les autres, voir *Occid.* (*Masques et dominos*) ; le *Feuilleton d'Aristophane*, sc. 22 ; deux pièces des *Odelettes* et deux des *Rimes dorées* ; *Nous tous*, 37 et 65 ; *Sonn. et Cloch.*, 7 et 39 ; *Dans la Fourn.*, *Retour* et *Pluie*.

la rime comme de l'aimant, que son attraction est en raison inverse de la distance. » (1).

Banville ne s'est pas contenté de reproduire le rythme de Ronsard : il en a fait des variantes. Il y a conservé le vers de quatre, qui est l'écho nécessaire, mais il a remplacé le vers de six, d'abord par celui de sept, dans une *Odelette* :

La beauté, fatal aimant,
Est pareille au diamant,
Que la fange peut mouiller
Sans le souiller.

Jusqu'au milieu du ruisseau
L'éclat pur de son berceau
Garde un charme essentiel
Qui vient du ciel.

On remarquera qu'ici toutes les *rimes* sont masculines. Ainsi fera également Baudelaire dans sa pièce, *A une mendiante rousse,* qui est du même type (2).

Mais Banville n'aime pas le vers de sept syllabes ; il a employé, au contraire, plusieurs fois le vers de huit. Savait-il que c'était le rythme de deux chansons de Voiture et de Tristan ?

Les Demoiselles de ce temps
Ont depuis peu beaucoup d'amants ;
On dit qu'il n'en manque à personne.
L'année est bonne (3).

(1) On pourrait d'ailleurs soutenir le contraire avec non moins de vraisemblance.

(2) C'est le vers de trois qui termine un quatrain pareil d'Urfé (*Astrée*, III, 12), également imité de Ronsard :

Dieux, qui savez quelle peine
Donne l'absence inhumaine,
Accomplissez, s'il vous plaît,
Mon souhait....

Faites comme aux hirondelles
Qu'il me soit donné des ailes
Afin de plus tôt pouvoir
La revoir.

L'abbé Souchay a naturellement supprimé cette jolie pièce dans son édition arrangée de 1733. On la trouvera dans les *Œuv. poét. choisies* (éd. Michaut, p. 105).

(3) VOITURE, *Chansons*. Cf. TRISTAN, *La Lyre*, p. 95 (et avant eux CL. GARNIER, *l'Amour victorieux*, f° 197).— Il fallait alors des *chansons* pour justifier la présence du vers de quatre. De nombreuses chansons de cette forme, sans compter les Noëls, étaient en vers masc., et avaient pour refrain *Alleluia* au

Il faut remarquer que les couplets de Voiture et de Tristan sont féminins, comme les *stances* de Desportes, Bertaut, Lingendes et Lalane, dont nous parlons plus haut, et que les strophes de Banville sont aussi féminines dans les cinq pièces où il a employé le vers de huit (1), tandis que dans les autres, où il a employé ceux de sept et six, elles sont masculines partout. Il est probable qu'il y a eu simple effet du hasard pour la pièce des *Cariatides,* où il employa pour la première fois le vers de huit, et que le poète, l'ayant trouvée réussie, l'a reproduite plus tard dans *Nous tous,* sans y rien changer. C'est toujours ce même instinct d'imitation qui fait que les poètes se répètent volontiers dans des formes absolument identiques,et cela pour le seul motif que ce qui a réussi a plus de chance de réussir encore. Voici pourtant des strophes masculines de Soulary, à base d'octosyllabes, qui ne sont pas plus mauvaises pour être masculines :

En hiver quand le vent de bise
Hurle au loup dans la forêt grise
Et que la Muse entre au logis
Les doigts rougis,

Heureux qui peut, sa porte close
Au froid noir, au souci morose,
Rêver son rêve le plus cher
Près d'un feu clair (2).

Ce rythme vaut bien celui de Ronsard ; aussi n'est-il pas rare chez les contemporains (3).

4e vers : voir Maucroix, éd. Paris, I, 194, et Olivier, *Chansons de métier*, 121, et Weckerlin, *Chans. pop.*, I, 70. Il faut chercher l'origine de ces rythmes dans la prose liturgique *O filii et filiæ.*

(1) Féminins aussi les fameux couplets de Bruant, où le quatrième vers sert de refrain : *A Batignolles, A La Villette, etc.*

(2) Soulary, *La veillée des rêves.*

(3) Le vers final de trois a été adopté d'abord par Scribe dans les couplets militaires des *Huguenots*, et on le retrouve dans Soulary. Les chansonniers en ont fait depuis un refrain, à commencer par Déroulède :

Le tambour bat, le clairon sonne ;
Qui reste en arrière ?... Personne !
C'est un peuple qui se défend.
En avant !

Pour en finir avec les strophes à clausule de toute forme, voici, comme spécimen de vers très courts, des vers de cinq, en rimes croisées, avec vers final de deux :

Des grands lacs d'azur
Argentant la grève,
La lune au ciel pur
Se lève.

Les daims au repos
Vers la source noire
Viennent par troupeaux
Pour boire (1).

III. — Les Quatrains symétriques

Si les quatrains à clausule se sont imposés les premiers aux poètes qui ne voulaient pas s'en tenir aux strophes isométriques, et cela à l'imitation des versifications métriques, le croisement des rimes de la versification syllabique n'a pas pu ne pas amener aussi et immédiatement le croisement des mesures, car le vers qui rimait avec le dernier devait tendre à lui ressembler de toute façon. On eut donc le quatrain à double clausule que nous appellerons quatrain symétrique ; et ainsi la césure et le rythme du quatrain furent exactement soulignés et renforcés par la différence des mesures. C'est pourquoi un grand nombre de poètes ont préféré le quatrain symétrique au quatrain à clausule simple, et nous en rencontrerons un plus grand nombre de variétés.

(1) Coppée, *Guerre de Cent ans*, III, 5. C'est le rythme du *Léger linon* de M. Rostand, dans les *Romanesques*. Le même vers de deux suit trois vers de six dans *un* couplet des *Misérables* (V, 2). Voici encore les vers de cinq, avec vers final de deux, en rimes suivies, et d'une, en rimes croisées :

Le chat dit au rat :
Qui te croquera
Fera maigre chère,
Ma chère !
Gineste, *Soirs de Paris*, 31.

Au ciel embaumé,
Pas une hirondelle !
La brise a fermé
L'aile !
A. Paysant, *En famille*, 78.

Le vers de quatre n'est pas non plus sans exemple, avec vers final de deux ou de trois.

§ 1. — *Quatrains à base d'alexandrins.*

Nous commençons, comme tout à l'heure, par les quatrains à base d'alexandrins, et, comme tout à l'heure aussi, et pour les mêmes raisons, par la clausule de six syllabes. On connaît suffisamment la fameuse *Consolation à Du Périer*, de Malherbe, avec son fameux quatrain :

> Mais elle était du monde où les plus belles choses
> Ont le pire destin,
> Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses,
> L'espace d'un matin (1).

C'est le seul exemple chez lui de ce rythme. Mais il l'a encore moins inventé qu'il n'avait inventé le quatrain correspondant à clausule simple. Il y a sans doute plus de vingt exemples de ce rythme avant lui, et notamment *huit psaumes de Desportes*. Le premier de tous paraît être de Ronsard, et ce serait certainement sa plus belle création rythmique. C'est dans l'épitaphe de La Péruse, qui est de 1554, et fut publiée en 1555 dans la troisième édition des *Odes*. Le rythme fut repris immédiatement par Baïf et Tahureau, qui l'apprécièrent à sa valeur, et en publièrent la même année de nouveaux exemples (2). Ronsard y revint lui-même dans une *Chanson* célèbre des *Amours diverses* :

> Plus étroit que la vigne à l'ormeau se marie.

Il est vrai que ces pièces ne sont pas divisées en quatrains (cela se voit aussi chez les modernes), mais la différence est

(1) A propos d'une des stances de cette pièce, Ménage écrit (*Obser.*, p. 362) : « Remarquez qu'en cette stance et en plusieurs autres de ce poème, il n'y a point de repos au second vers. Il serait mieux qu'il y en eût, mais ce n'est pas une faute qu'il n'y en ait point ». On dirait mieux encore en renversant : Ce n'est pas une faute qu'il n'y en ait point, mais il serait mieux qu'il y en eût.

(2) Je dois la précision de ces renseignements à M. Laumonier. Les pièces de Baïf et de Tahureau, m'écrit-il, « peuvent avoir été composées en 1554 ; mais il est vraisemblable que c'est l'*Epitaphe de La Péruse* par Ronsard (parvenue en 1554 à Poitiers où ils assistaient aux obsèques de La Péruse), qui leur donna l'idée de ce rythme. »

bien mince, et le rythme ne change pas (1). Et non seulement la forme existait bien avant Malherbe, avec ou sans divisions, mais il semble bien que, sans divisions, elle avait déjà été adoptée par quelques-uns comme rythme naturel de l'élégie (2). Et en effet, les réflexions qui ont été faites plus haut sur le quatrain à clausule de six syllabes trouvent à s'appliquer presque aussi bien au quatrain à double clausule (3). Mais ce n'est pas tout. On trouve dans Aubigné, non pas simplement une *élégie*, mais plus précisément encore une *Consolation*, écrite exactement dans le mètre de Malherbe, et, sans doute, fort antérieure à Malherbe, à moins qu'Aubigné ne l'ait introduite postérieurement parmi les pièces qui composent son *Printemps*. Cette pièce, non publiée à cette époque, a pu être connue en manuscrit, et Malherbe, y voyant une appropriation parfaite de la forme au fond, a pu prendre la forme telle quelle pour traiter un sujet identique. En tout cas, il n'est pas possible que le hasard seul ait produit une pareille rencontre, car la communauté de certaines expressions révèle certainement l'imitation : où est l'original, toute la question est là. Il n'est pas sûr que ce soit Aubigné, mais c'est assez probable. Quoi qu'il en soit, le succès de la pièce de Malherbe fit que beaucoup de poètes adoptèrent ce rythme pour écrire des *Consolations* (4) ; cela sans préjudice des élégies simples, qui continuèrent, avec ou sans divisions.

(1) Voir encore, dans les *Poètes du XVI*e *siècle* de Becq de Fouquières, également sans divisions, un chœur de la *Troade* de Garnier (il y en a un pareil dans *Porcie*), une *Chanson* de Gilles Durant, et, de Garnier encore, une *Elégie sur Ronsard* (p. 360). D'autres pièces étaient divisées, comme le *Vau-de-vire* de Jean Le Houx, *A son nez* (cité par Van Bever, *Poètes du terroir*, III, 404).

(2) Elle remplaçait avantageusement la forme 12.10.12.10 en *rimes suivies*, imitée des distiques latins, laquelle n'eut pas un grand succès, malgré l'exemple de Ronsard. Ce n'étaient pas d'ailleurs des strophes, mais des distiques, qui pouvaient être en nombre impair (voir Ronsard, VII, 202 ; La Boderie, *Encyclie*, 311 et 313 ; Pontoux, 263 ; d'Avost, f° 11 ; Marie de Romieu, 66 ; etc.). C'est vainement aussi que Peletier, dans son *Art poétique* (p. 67) recommanda le même rythme en rimes *croisées*.

(3) Notons que les deux formes sont justement réunies dans le *Lac*.

(4) On trouvera par exemple dans les *Délices* de 1618, sur le même rythme, une *Consolation à la reine-mère sur la mort du feu roi*, d'un élève docile de Malherbe, Coulomby.

Ce rythme se retrouve plusieurs fois dans les poésies de Racine, assez rarement chez Corneille (1).

Lamartine ne l'a employé que dans quelques strophes du *Lac* ; mais V. Hugo s'en est servi assez souvent. Chose curieuse, dans ses premières œuvres, il préfère manifestement les strophes féminines. Peut-être le hasard a-t-il déterminé son choix la première fois, et le succès de la première expérience *(A Canaris)* a-t-il amené la répétition du rythme à la même époque. Plus tard, il revint aux strophes masculines, pour ce quatrain comme pour les autres, et l'on n'en trouve presque pas de féminines dans ses œuvres posthumes (2). On remarquera que les deux formes sont réunies dans la même pièce : *A Olympio* (3). Banville, qui a employé cette strophe une vingtaine de fois, dans ses premières œuvres, la fait indifféremment masculine ou féminine, à l'exemple de V. Hugo. Elle a été délaissée après lui par les Parnassiens. Leconte de Lisle ne l'emploie jamais, Sully-Prudhomme une fois, dans les *Stances*. Les poètes contemporains lui ont rendu quelque faveur (4).

On comprend sans peine qu'une telle forme ne s'accommode guère des rimes embrassées : il y aurait entre les mesures et les rimes une contradiction choquante que les poètes n'ont

(1) Un seul psaume, 112. Citons encore deux pièces de Lingendes dans le *Recueil* de Barbin ; des *Stances* de Racan *contre un vieillard jaloux*, et plusieurs pièces de Benserade, notamment des *Stances à Iris, sur la jalousie de son mari* (Barbin, VI, 111). Dans les *Doux vols de l'âme amoureuse*, cantiques spirituels de Cl. Hopil, on trouve ce rythme quinze fois. Perrin a écrit dans le même rythme les 150 str. de son *Ver à soie*.

(2) Str. fém. : *Or.*, 2 (*A Canaris*) et 26 ; *Ch. du crép.*, 33 (*Dans l'église de...*) ; *V. int.*, 30 (*A Olympio*) ; *Cont.*, *Prologue*, etc. — Str. masc. : *V. int.*, 30 (*A Olympio*) ; *Chât.*, *Nox*, II, 7, et IV, 12 ; *Cont.*, III, 6, IV, 15, VI, 7, etc.

(3) Pour que la règle d'alternance soit respectée rigoureusement, le poète a mis entre elles un quatrain à rimes embrassées. Ce scrupule est régulier chez V. Hugo, toutes les fois qu'un changement de mètre amènerait le voisinage de rimes différentes de même sexe : un quatrain, un distique (*Cont.*, III, 30), ou même un seul vers (*Chât.*, I, 8), servent de liaison entre la série des strophes masculines et celle des strophes féminines. C'est la règle classique observée dans toute sa rigueur, ainsi que le sont chez V. Hugo toutes les règles de prosodie proprement dite. Cf. *V. int.*, IV, 6, 7.

(4) Voir notamment les *Stances* de Moréas, et la *Sandale ailée* de H. de Régnier. Cf. Mme de Noailles, *pass.*, avec une préférence pour les str. fém.: est-ce encore pour imiter V. Hugo ?

point acceptée (1). Mais on la trouve parfois en rimes suivies, le plus souvent sans division en stances, et Lancelot, de Port-Royal, trouvait cette alternance « fort belle (2). »

L'association qui s'imposa après celle-là est celle de l'alexandrin avec le vers de huit syllabes, ainsi que dans le quatrain à clausule. Mais on fut assez longtemps avant de la pratiquer. C'est Desportes qui l'a inaugurée, dans ses *Psaumes.* Théophile l'a employée avec assez de bonheur, dans des stances de 1623 :

Maintenant que Cloris a juré de me plaire,
Et de m'aimer mieux que devant,
Je dépite le sort et crains moins sa colère
Que le soleil ne craint le vent.

Cloris, renouvelant ma chaîne presque usée
Et renforçant mes doux liens,
M'a rendu plus heureux que l'ami de Thésée,
Quand Pluton relâcha les siens.

Même après Théophile, et jusqu'à Corneille, on ne trouve ce quatrain que de loin en loin, par exemple dans les *Vendanges de Suresnes* de Du Ryer, ou dans les *Stances burlesques* de Scarron *à Mlle du Lude.* Mais, dans les poésies religieuses de Corneille, il remplace tout à fait le précédent ; on l'y rencontre aussi souvent, ou plus, que le quatrain à clausule simple de huit syllabes : environ vingt-cinq fois, et toujours en strophes masculines (3). On ne saurait omettre, au XVIIIe siècle, l'ode fameuse de Gilbert, « imitée de plusieurs psaumes » :

...Au banquet de la vie, infortuné convive,
J'apparus un jour et je meurs !
Je meurs, et sur ma tombe, où lentement j'arrive,
Nul ne viendra verser des pleurs.

(1) Voir pourtant quelques strophes dans BENSERADE, II, 17 (BARBIN, VI, 229).

(2) On trouve aussi en rimes *suivies* et *sans divisions* le croisement de 12 et 8, mais il est fort rare. Nous avons signalé plus haut celui de 12 et 10, employé un instant d'après Ronsard (VII, 202), pour imiter les distiques latins ; nous ne reviendrons pas là-dessus, ceci étant hors de notre sujet.

(3) Notamment dans sept psaumes, 18, 62, 90, etc. Cf. les chœurs d'*Athalie, pass.*, et plusieurs pièces de Benserade, en stances masc. ou fém.

On fait profession aujourd'hui de mépriser fort la poésie du XVIIIe siècle, et on dépasse la mesure. On écrit des histoires de la littérature française où Gilbert n'est pas seulement nommé. Pourtant l'homme qui a écrit cette strophe mériterait bien l'honneur d'être mentionné au moins dans une note.

Lamartine ne pratique pas plus ce rythme que le précédent. V. Hugo lui-même s'en est fort peu servi. Lui qui associera si volontiers l'octosyllabe à l'alexandrin dans d'autres strophes, et surtout dans le sixain, n'a employé celle-là que deux fois dans les œuvres publiées de son vivant, toutes deux en strophes féminines, et toutes deux dans les *Contemplations* (1). Et ses successeurs l'ont imité : cette strophe a été beaucoup moins employée que la précédente (2). Mais on ne peut pas ne pas citer la célèbre *Charogne* de Baudelaire :

> Alors, ô ma beauté, dites à la vermine
> Qui vous mangera de baisers,
> Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
> De mes amours décomposés (3).

Nous ne terminerons pas l'étude de cette strophe sans dire un mot des *Iambes*, inaugurés par Chénier, et qui sont du même rythme, mais continu. Ils sont directement dérivés de notre strophe. Et voici qui va nous fournir sur ce point, sinon une preuve, du moins une présomption singulièrement forte. L'ode XIV du livre II de Rousseau, imitée de la VIIe épode d'Horace, est dans ce rythme. Or elle a par elle-même assez peu d'importance ; mais il faut noter qu'elle est adressée *Aux Suisses, durant leur guerre civile en* 1712 :

> Où courez-vous, cruels ? Quel démon parricide
> Arme vos sacrilèges bras ?
> Pour qui destinez-vous l'appareil homicide
> De tant d'armes et de soldats ?

(1) III, 14, et V, 13, avec trois strophes des *Quatre Vents*.

(2) Cette réserve est assez surprenante. Marmontel dit avec raison que « la docilité du vers de huit syllabes à prendre tous les mouvements au gré de l'oreille et du sentiment, fait qu'il se mêle aux vers de douze syllabes avec beaucoup de grâce et de majesté ». (*Elém. de litt.*, III, 313). Pourquoi donc pas dans le quatrain aussi bien que dans le sixain ?

(3) BANVILLE a parodié cette forme de strophe, ainsi que la précédente, dans des *Occidentales*.

Or les premiers *Iambes* de Chénier sont un *Hymne sur l'entrée triomphale des Suisses révoltés du régiment de Chateauvieux* (15 avril 1792). Il saute aux yeux, à voir la parenté des titres, que Chénier a dû emprunter le mouvement et le rythme de sa pièce à l'ode si artificielle de Rousseau. Après cela, constatant la ressemblance (beaucoup plus apparente que réelle) de ce rythme avec celui que les anciens, depuis Archiloque jusqu'à Horace, avaient employé dans la satire (iambiques trimètre et dimètre alternés), il consacra lui-même ce rythme à la satire politique. Ainsi c'est Rousseau qui lui suggéra l'idée, mais ce sont les anciens qu'il imita, comme d'habitude.

Il y a toutefois cette différence entre les *iambes* et la strophe d'où ils dérivent, que le poète n'est plus obligé de s'arrêter tous les quatre vers. Au contraire, les *iambes* doivent enjamber çà et là, autrement ce seraient des strophes comme les autres. C'est bien ainsi que Chénier l'a entendu, mais non pas toujours ceux qui l'ont imité.

Nous ajouterons que l'appellation d'*iambes* n'est pas de Chénier. Chénier a bien rapproché son œuvre de celle d'Archiloque dans le vers suivant :

Archiloque aux fureurs du belliqueux *iambe*... (1)

mais c'est tout ; et H. de Latouche, le premier éditeur de Chénier, frappé sans doute du rapport que le poète signalait lui-même entre son œuvre et les satires *iambiques* d'Archiloque, tant pour la forme que pour le fond, attribua délibérément le titre général d'*iambes* à toute la série des poèmes de cette forme (2). Quelques années après, Aug. Barbier donnait le nom d'*Iambes* à un recueil où se trouvaient entre autres trois satires fameuses écrites dans le même mètre, et qui firent à

X 454 (1) ~~Quatrième partie de l'*Ode à Byzance*.~~

(2) Il faut noter que le vers cité ci-dessus ne fut pas publié par Latouche, mais seulement par Sainte-Beuve, en 1839. Latouche voulait-il se réserver plus sûrement la paternité de cette appellation d'*iambes* ? Nous ajouterons qu'on la trouve déjà au xvie siècle, notamment dans les *Gayetés* de Magny (éd. Courbet, p. 106), en tête d'une invective contre Saint-Gelais ; mais les pièces ainsi nommées sont en octosyllabes suivis (cf. dans Ronsard, VIII, 149, une pièce satirique d'un auteur inconnu, qui parut en tête des *Amours* de Ronsard, éd. de Bâle, 1557).

elles seules le succès de l'ouvrage : *la Curée, la Popularité, l'Idole.* Dès lors, le rythme était définitivement baptisé, en tant qu'il s'appliquait à la satire politique (1). Aug. Barbier n'a d'ailleurs guère eu de succès par la suite dans ce mètre ; mais on trouve des *iambes* un peu partout (2).

Iambes ou quatrains, il semble bien qu'une telle forme ne saurait s'accommoder mieux que la précédente des rimes embrassées : la même contradiction entre les mesures et les rimes doit nécessairement supprimer la symétrie et briser le rythme. Aussi cette combinaison n'a-t-elle pas davantage attiré les poètes, sauf Leconte de Lisle, qui a cru pouvoir l'employer dans plusieurs pièces, notamment dans une des plus célèbres, *le Manchy* :

Sous un nuage frais de claire mousseline,
Tous les dimanches au matin,
Tu venais à la ville en manchy de rotin
Par les rampes de la colline...

Tu t'en venais ainsi, par ces matins si doux,
De la montagne à la grand'messe,
Dans ta grâce naïve et ta rose jeunesse,
Au pas rythmé de tes Hindous...

Maintenant, dans le sable aride de nos grèves,
Sous les chiendents, au bruit des mers,
Tu reposes parmi les morts qui me sont chers,
O charme de mes premiers rêves !

Ce sont là sans doute de beaux vers ; mais je crois bien que le rythme n'y est pour rien, ou plutôt qu'ils n'eussent pu que gagner encore à un rythme différent. Il faut du temps à l'oreille pour saisir celui-là qu'elle confondrait volontiers d'abord avec des vers libres. Et sans doute, quand elle l'a bien saisi, elle peut y trouver un certain raffinement ; mais elle n'y trouve pas

(1) On peut écrire dans cette forme, sans faire de satire politique (et il y en a des exemples dès le *XVII*e siècle) ; mais alors ce ne sont plus des *iambes* : voir Sully Prudhomme, I, 191 et II, 315 ; mais pourquoi ces pièces ne sont-elles pas divisées en quatrains ?

(2) Même dans V. Hugo (*Chât.*, VII, 2), mais avec les quatrains tous distincts. Signalons aussi les *iambes* de Laprade : la *Colère de Jésus* (*Poèmes évang.*), et la *Guerre* (*Poèmes civ.*), et le *Siège de Paris* de Lacaussade (près de 700 vers).

en fin de compte la sécurité qu'elle réclame. Il semble bien que si Leconte de Lisle l'a employé, ç'a été uniquement, comme nous l'avons suggéré déjà, pour marquer son originalité même dans la forme, en faisant autrement que V. Hugo. On peut douter qu'il ait été bien inspiré. En tout cas, on ne l'a guère imité (1).

Les autres croisements de l'alexandrin sont beaucoup moins fréquents que ceux qui le joignent aux vers de six et huit. Il y a d'abord le décasyllabe, qui n'allait pas du tout, étant seul à la fin de la strophe, mais qui peut aller à la rigueur quand il y en a deux. Néanmoins l'association est peu naturelle, car l'oreille ne peut guère saisir le rapport mathématique qui existe entre 10 et 12 ; elle ne voit donc ici, dans le décasyllabe, qu'un alexandrin décapité (2). D'ailleurs, le décasyllabe était déjà démodé au XVII[e] siècle, au moins dans la strophe. Nous citerons pourtant, outre les *Hymnes* de Racine, une assez jolie pièce, mise par Casimir Delavigne en tête de *La Popularité* :

Jours printaniers, jours frais, les plus aimés des jours,
    Dont les vieillards en pleurant se souviennent,
Qu'à peine on a sentis, qu'on regrette toujours,
    Et qui, passés, jamais plus ne reviennent (3).

(1) Il y a encore, du même Leconte de Lisle, *la Source* et les *Etoiles mortelles* (P. A.). Cf. l'*Arc de Civa*, du même, cité plus haut. Leconte de Lisle n'est d'ailleurs pas tout à fait le premier, quoi qu'il en ait pu croire, qui ait employé ce rythme. Corneille, qui a essayé toutes les formes de quatrains dans ses *poésies religieuses*, a géminé celui-là avec d'autres dans le *ps.* 94, et dans *Imit.*, III, 56 (Cf. *ibid.*, 23) ; toutefois il ne l'a pas employé seul.

(2) Marmontel condamnait ce mélange (*Elém. de littér.*, éd. Didot, III, 462).

(3) Dans les fausses *Poésies de Clotilde de Surville*, il y a une pièce fameuse, longtemps popularisée par la musique de Berton, et qui à elle seule, pour plus d'une raison, suffirait à révéler le pastiche; ce sont les *Verselets à mon premier-né*:

O cher enfantelet, vrai portrait de ton père,
    Dors sur le sein que ta bouche a pressé !
Dors, petiot ; dors, ami, sur le sein de ta mère,
    Tien doux œillet par le somme oppressé !

Plusieurs poésies de Gray offrent un rythme très voisin de celui-ci. Voici encore des rimes embrassées, mais où les recherches musicales d'assonance et d'allitération font passer au second plan la question de la forme strophique :

Les ramiers assoupis sur les balustres d'or
    Le long de l'eau lunaire des lagunes,
S'essorent au murmure ému du vent des dunes,
    Vers les lointains d'un fabuleux décor.

STUART MERRILL, *Poèmes*, Nocturne.

Il s'agit ici, bien entendu, du décasyllabe classique. L'autre irait difficilement avec l'alexandrin parce qu'il n'y a plus du tout de mesure commune (1). Il en est à peu près de même des vers de sept et cinq qu'on rencontre parfois (2). Mais il est surprenant que parmi tant d'essais fantaisistes risqués par les modernes, on n'ait pas songé ici au vers de neuf syllabes, avec césure après la troisième : le rapport de 12 à 9 est assez simple et l'on aurait un tétramètre alternant avec un trimètre (3).

Les vers plus courts, par leur répétition, font parfois bon effet dans ce quatrain. Les modernes ont employé fréquemment le vers de quatre, qui est avec l'autre dans un rapport simple : 1 à 3. Benserade est le premier, et peut-être le seul, avant le XIXe siècle, qui ait réalisé cette combinaison isolément. Elle est dans les *Ballets*, en strophes féminines :

Le bruit de ses exploits confond les plus hardis
Et les plus mâles :
Les mères sont au guet, les amants interdits,
Les maris pâles (4).

Cet emploi du vers de quatre était une grande hardiesse pour l'époque, mais c'étaient des vers de ballet ! V. Hugo qui

(1) Cette combinaison a été essayée cependant par Louis Ménard dans *Empédocle* et *Souvenir*. L'association de ces deux vers est une des caractéristiques les plus curieuses des *Poèmes* de L. Ménard ; mais il ne paraît pas que l'idée fût très heureuse ; en tout cas elle eut peu de succès. Voici un quatrain pour en juger :

Le matin souriait, humide de rosée ;
Du haut du ciel pâle un brouillard changeant
Etendait sur le lac et la plaine arrosée
Son voile onduleux aux lueurs d'argent.

(2) Marmontel, qui eût été peut-être bien embarrassé pou donner un exemple du vers de sept, au moins dans le quatrain, reconnaît qu'il peut y avoir des cas où cette « rupture du mouvement » soit recherchée et légitime (*Poét. franç.*, I, 313). On le trouvera dans les *Caresses* de Richepin (*Nivôse*, 21), et celui de cinq dans la *Chanson de l'enfant* de J. Aicard (*Chant de nourrice*).

(3) Que l'alexandrin soit un tétramètre, c'est ce que personne, je pense, ne conteste plus : voir notre article dans le *Mercure de France*, févr. 1909. Et voici justement que le *Mercure* du 16 janvier 1910 nous offre le croisement de 12 et 9, mais avec une autre césure.

(4) *Œuv.*, II, 307, ou *Rec.* de Barbin, VI, 211. J'ai dit isolément, car dans les *Psaumes* de Metezeau (1610) et les *Odes spirituelles*, d'Anne Picardet (1618) on trouve ce quatrain en tête de sixains à distique final *cc*.

ne l'a jamais mis après trois alexandrins, l'a employé plusieurs fois dans le quatrain symétrique, et cela dans les sujets les plus graves, notamment dans les satires des *Années funestes.* Une de ses strophes nous fournira l'occasion d'une remarque qui a son importance :

Tant qu'on verra l'amour pleurer, la haine rire,
Le mal régner,
Le dogme errer, l'autel mentir, Néron proscrire,
Jésus saigner...

On voit ici le *trimètre* moderne (4+4+4). Je ne reprocherai pas à V. Hugo de le mélanger avec le *tétramètre* classique, dans la même pièce : quoi qu'en dise la métaphysique de Becq de Fouquières, ces deux vers sont parfaitement égaux. Mais ici le trimètre alterne avec son élément métrique, et cette alternance deviendrait promptement insupportable par sa monotonie (1). Le tétramètre vaut mieux, en général, dans cette strophe :

France, tant qu'il faudra qu'une lueur éclaire
L'affreux récif,
Je resterai fidèle à la sombre colère,
Au deuil pensif ;

Je dirai sans relâche et redirai sans trêve
La vérité ;
Je serai dans l'écume obscure de la grève
Une clarté (2).

V. Hugo a même employé trois fois le vers de trois syllabes, par exemple dans une pièce bien connue des *Chants du crépuscule* :

La pauvre fleur disait au papillon céleste :
Ne fuis pas !
Vois comme nos destins sont différents. Je reste,
Tu t'en vas ! (3)

(1) Pour l'association de ces deux vers, voir encore au quintil *ababa*.

(2) *Les Q. Vents*, III, 39 ; cf. *ibid.*, 55, *T. la Lyre*, VI, 20, et *Ann. fun.*, 6, 15, 28, 33. La plus ancienne de ces pièces est datée de 1845. Mais le rythme avait déjà été repris bien des fois. On le trouve notamment dans les *Souvenirs poétiques* (1830) de Beauchesne, l'historien de Louis XVII (sous le titre l'*Ecolier*), et dans les *Perce-Neige* de Saint-Aguet, de 1835 (*Le fil de la Vierge*, une des compositions les plus populaires de Scudo) ; les deux pièces se lisent dans les *Souvenirs* d'Ed. Fournier.

(3) *Crép.*, 27. Cf. *Chât.*, VII, 15 et *Ann. Fun.*, 50. Cette forme est déjà dans

Quoique le vers de trois soit aussi avec l'alexandrin dans un rapport simple, 1 à 4, cette forme a eu beaucoup moins de succès que la précédente, sans doute parce qu'elle est plus difficile.

§ 2. — *Quatrains à bases de décasyllabes.*

Des quatrains ayant pour base les vers de onze et neuf, il n'y a rien à dire : ils ne sauraient être fort usités (1). Le vers de dix lui-même n'est pas très fréquent. La chanson l'associe parfois avec le vers de huit, de préférence en huitains. Il s'accommode mieux du vers de six ; mais c'est là une forme qui appartient plutôt au xvie siècle, où le décasyllabe était fort employé. Ronsard en a donné les premiers exemples :

Dessus le Nil jadis fut la science,
Puis en Grêce elle alla.
Rome depuis en eut l'expérience
Paris maintenant l'a (2).

Il y a dans Desportes une jolie *Plainte*, de ce rythme, en strophes féminines : elle est seulement un peu longue (3).

Les modernes ont heureusement remplacé le vers de six par celui de quatre :

C'étaient déjà vos langueurs et vos fièvres,
Premiers aveux !
C'étaient ses mains dans mes mains, et mes lèvres
Sur ses cheveux... (4)

ALLETZ, *Caractères poétiques* (1834), *le Roi*, à côté de 12.2.12.2 croisés, m. et f. (*leMarin*). Ce dernier rythme est aussi dans Desbordes-Valmore, imitée par Montesquiou, qui a aussi réalisé 12.1.12.1.

(1) Pour toutes les formes dont nous ne donnons pas d'exemple, on pourra toujours consulter notre *Répertoire*.

(2) *Odes*, III, 19. Cf. le début d'une chanson attribuée au châtelain de Coucy, la 4e de l'éd. Fath, et une de Gautier d'Epinal dans BRAKELMANN, p 11. On trouve aussi 10.7.10.7 dans Bertrand de Born et Conon de Béthune (BRAKELMANN, p. 82). Cf. encore l'*Intermezzo* de Carducci.

(3) Voir *Diverses amours*, au début. Ce rythme de Ronsard est un de ceux que Banville a repris : voir les *Exilés*, *A. Th. Gautier*, *l'Odelette à Zélie*, et *Améth*,, 3 (f.).

(4) VALADE, *Nuit de printemps*. Cf. THIBAUT DE CHAMPAGNE, éd. Tarbé, p. 52, BLONDEL DE NESLE, dans Brakelmann, p. 191, et ADAM DE LA HALLE, *parture* 15.

Mais ceci n'est pas autre chose que le rythme de Gastibelza, « guitare » des *Rayons et Ombres*, écrite en huitains par V. Hugo, à cause du refrain :

> Le vent qui vient à travers la montagne
> Me rendra fou.

Seulement ce n'est pas V. Hugo qui a inauguré cette combinaison du quatrain ou du huitain (1).

Verlaine a essayé aussi de construire le décasyllabe classique avec le vers de cinq, combinaison fort recherchée et un peu bizarre, car elle assemble des rythmes entre lesquels il y a contradiction, malgré le rapport de 1 à 2 (2). Il y aurait également contradiction entre les rythmes, si l'on construisait le décasyllabe moderne (5+5) avec le vers de six. Aussi en est-il de ce quatrain comme du quatrain correspondant à clausule simple ; les poètes ont associé le décasyllabe classique avec des vers de six et de quatre, qui en sont les hémistiches, et ils associent aujourd'hui le moderne avec celui de cinq, qui en est, lui aussi, l'hémistiche :

> Vous qui m'aiderez dans mon agonie,
> Ne me dites rien ;
> Faites que j'entende un peu d'harmonie,
> Et je mourrai bien.
>
> Une mélodie où l'âme se plonge
> Et qui sans effort,
> Me fera passer du délire au songe,
> Du songe à la mort...

(1) Outre une pièce d'Ach. du Clézieux, qui est de 1834, on trouve ce huitain, sans refrain, dans une *Lettre de femme*, publiée par Desbordes-Valmore en 1839, dans ses *Pauvres fleurs*. Or les *Rayons et les Ombres* sont de 1840. Il est vrai que la pièce de V. Hugo est datée de 1837, et même du 14 mars, pour qu'il n'y ait pas de doute. Malheureusement les dates de V. Hugo n'inspirent plus qu'une confiance médiocre. Il se pourrait fort bien qu'il eût emprunté ce rythme à Marceline, avec une légère intention de parodie, et que néanmoins il n'ait pas voulu en avoir l'air. Cette forme se retrouve assez souvent chez les contemporains, avec ou sans divisions. On peut en rapprocher le *Næhe des Geliebten* et autres pièces de Gœthe.

(2) Cette combinaison était déjà dans Gilles Durand, ainsi que le croisement de 10 et 7.

La musique apaise, enchante et délie
Des choses d'en-bas ;
Bercez ma douleur ; je vous en supplie,
Ne lui parlez pas... (1)

§ 3. — *Quatrains à bases d'octosyllabes.*

Le quatrain à base d'octosyllabes est aussi fréquent que le quatrain à base d'alexandrins, du moins chez les modernes, car les classiques, qui évitaient le vers de quatre, ne pouvaient croiser l'octosyllabe qu'avec celui de six. Cette combinaison est très ancienne. Fréquente au Moyen âge, dans la chanson (2), elle ne l'est pas moins au XVIe siècle. Marot s'en sert déjà dans les *Psaumes*, et nous l'avons cité dans l'*Introduction*. Ronsard l'emploie, sans séparer les quatrains, dans l'Ode *A la Forest de Gastine* : *Couché sous tes ombrages verts...* Aux siècles suivants, et surtout au XVIIIe, ce sera encore une des formes principales de la chanson, mais on ne la trouve plus ailleurs. Elle est alors géminée en huitains, ordinairement féminins. Même chez les contemporains, c'est encore un rythme de chanson, témoin la *Fermière* un peu trop vantée d'Hég. Moreau, écrite aussi en huitains féminins avec refrain (3). Toutefois cette forme est aussi une de celles que Banville a reprises à Ronsard. Comme lui, il l'écrit en quatrains féminins ; et ainsi font la plupart de ceux qui emploient cette forme, nouveau témoignage du respect superstitieux des poètes pour les formes qui ont réussi :

Toute pensée est une fleur
Unique en son espèce,
Qui naît, s'ouvre et brille, lueur
Dans notre nuit épaisse.

Elle paraît et disparaît
Comme un rêve à l'aurore.
D'où vient-elle ? C'est un secret.
Où va-t-elle ? On l'ignore.

(1) SULLY PRUDHOMME, l'*Agonie* (*Solit.*). Cf. HUGO, *Cont.*, III, 27, et *Chât.*, IV, 4.

(2) Voir G. PARIS, *Chansons du XVe siècle*, 26, 57, 85, 109, 112, 130 (toutes fém.).

(3) Il y a un rythme analogue dans beaucoup de poésies anglaises de Gray, Young, etc., sans compter les 18.000 vers d'*Albion's England*, de Warner.

Dans son éclat, dans sa fraîcheur,
Avant qu'elle nous laisse,
Embaumons-la, forme et couleur,
La frêle enchanteresse (1).

Les modernes ont préféré naturellement au vers de six le vers de quatre : c'est le rapport de 2 à 1, qui est plus simple, et le Moyen âge ne l'a pas ignoré (2). On en trouve le premier exemple classique dans un chœur célèbre de Robert Garnier :

Comment veut-on que maintenant,
Si désolées,
Nous allions la flûte entonnant
Dans ces vallées ?

Que le luth touché de nos doigts,
Et la cithare,
Fassent résonner de leurs voix
Un ciel barbare ?...

Hélas ! tout soupire entre nous,
Tout y larmoie :
Comment donc en attendez-vous
Un chant de joie ? (3)

Le XVII[e] siècle ignore cette forme. Elle se transmet cependant jusqu'au XIX[e] par la chanson (Panard, Sedaine, etc.), en huitains, ainsi que la combinaison de 8 et 6, mais elle est moins fréquente. En revanche, le XIX[e] siècle en a fait grand usage, depuis que Musset a écrit, à l'imitation des romances chantées de son temps, sa fameuse *Chanson de Fortunio*, pour le *Chandelier* :

Si vous croyez que je vais dire
Qui j'ose aimer,
Je ne saurais, pour un empire,
Vous la nommer.

Le même Musset a encore écrit dans ce rythme *Le mie Pri-*

(1) AMIEL, *Jour à Jour*, 9 (*Anthol.* DELAGRAVE, I). Cf. BANVILLE, *Odelette à Ch. Asselineau*, *Nous tous*, 32, *Sonn. et cloch.*, 62.

(2) Voir *Audefroi le Bâtard* (BRAKELMANN, 88) et G. PARIS, *Chansons du XV[e] siècle*, 11 et 75, où 8.4.8.4 est géminé avec 8.8.8.8.

(3) *Les Juives*. Le jésuite Michel Coyssard a paraphrasé dans ce rythme le *Pater*, l'*Ave* et le *Credo* !

gioni, quand il fut mis en prison pour n'avoir pas monté sa garde. V. Hugo, qui n'a laissé passer presque aucun rythme intéressant, a employé plusieurs fois celui-là, particulièrement dans une *Chanson* satirique des *Châtiments,* en huitains, avec refrain : *Petit, petit* (1). Banville n'y a pas manqué, et beaucoup d'autres (2).

L'association du vers de huit avec des vers impairs est assez rare, surtout avec le vers de sept, naturellement, car les combinaisons où les vers ne diffèrent que d'une syllabe donnent d'abord l'impression de quelque chose de boîteux et de faux, et il faut du temps pour que l'oreille s'y accoutume (3). Elle est moins choquée par le vers de cinq que les contemporains emploient quelquefois. On le trouve déjà dans une *Chanson* de Malherbe.

Ils s'en vont, ces rois de ma vie,
Ces yeux, ces beaux yeux,
Dont l'éclat fait pâlir d'envie
Ceux même des cieux.

(1) Cf. *Cont.*, VI, 2 ; *T. la Lyre*, VI, 35 et VII, 23 ; *Dern. G.*, *Soir d'avril.*

(2) Sully-Prudhomme, Verlaine, Theuriet, M[me] de Noailles, etc. En revanche le vers de deux est beaucoup plus rare ici que dans le quatrain à clausule simple, et cela se conçoit, vu la difficulté de la rime :

C'était dans les bois, sous l'ombrage,
Au soir,
L'ombre envahissait le feuillage
Plus noir ;

Lui servant à la vierge frêle
D'appui,
Ils erraient ainsi tous deux, Elle
Et lui.

Prosper Blanchemain, *Idéal.*

On trouve déjà cette amusette dans Desbordes-Valmore ; on la retrouve dans l'*Iphigénie* de Moréas.

(3) En voici un exemple de Theuriet, *la Ferme* :

Le grand lit à colonnes torses
Sert depuis bientôt cent ans,
Et le même berceau d'écorce
A bercé tous les enfants.

Ce croisement était familier au latin du Moyen âge, où l'octosyllabe ne différait de l'heptasyllabe que par une syllabe atone (V. Jeanroy, *Origines de la Poés. lyrique*, p. 378).

Baudelaire a renouvelé ce rythme :

Tes yeux où rien ne se révèle
De doux ni d'amer,
Sont deux bijoux froids où se mêle
L'or avec le fer...

Et ton corps se penche et s'allonge
Comme un fin vaisseau
Qui roule bord sur bord, et plonge
Ses vergues dans l'eau.

Voilà deux strophes où il semble bien qu'il y ait une accommodation parfaite du fond et de la forme, par le mélange inattendu des mesures et le balancement inégal de la strophe. On ne peut pas toujours en dire autant (1).

Le vers de trois, comme celui de deux, est beaucoup plus rare dans le quatrain symétrique que dans le quatrain à clausule simple, à cause de la difficulté de la rime. Il a servi pourtant à une pièce célèbre d'A. de Musset, mais *en rimes suivies* : c'est la réponse aux *Stances* de Nodier, dont nous parlons plus loin :

Alors, dans la grande boutique
Romantique,
Chacun avait, maître ou garçon
Sa chanson...

Hugo portait déjà dans l'âme
Notre-Dame,
Et commençait à s'occuper
D'y grimper...

(1) Voici encore une accommodation pareille, dans un genre différent :

Pourquoi voulez-vous que je rentre
Coucher dans un lit,
Lorsque de la cervelle au ventre
Le vin me remplit ?

Laissez-moi plutôt par les routes
Aller de travers,
Puisque ainsi les choses vont toutes
Dans notre univers.

A. Renaud, *Vacillement* (*Nuit pers.*). Cf. *Au cimetière* (*ibid.*)

Je brochais des ballades, l'une
A la lune,
L'autre à deux yeux noirs et jaloux
Andaloux (1).

L'agrément de ce genre de pièces, c'est que le petit vers fait écho à l'autre. Aussi trouve-t-on quelques exemples de rimes suivies dans les pièces à vers pairs très courts, tandis qu'on n'y trouve presque jamais de rimes embrassées (2).

Mais le rythme le plus connu en rimes suivies à base d'octosyllabes, et aussi le plus imité, est celui où les vers pairs viennent en écho monosyllabique des vers impairs, rythme cher à V. Hugo en 1827. C'est celui de la fameuse *Chasse du Burgrave.* On le trouve aussi dans Cromwell :

C'est surtout lorsque dame abbesse
Baisse
Les yeux, que son regard charmant
Ment.

Son cœur brûle en vain dans l'enceinte
Sainte ;
Elle en a fait à Cupidon
Don.

(1) La pièce de Nodier, à qui Musset répondait,était elle-même une sorte de réponse,en tout cas une imitation d'une première fantaisie brochée par Musset, (*Œuv. complém.*, 71), à l'occasion d'un voyage à Pontchartrain (*l'Odyssée Cadencée* dont parlait Nodier) :

— Oh ! dit-il, l'air vous enlumine
La mine ;
Vous n'avez pas très bien dormi,
L'ami !

— J'ai, dit Hetzel, fait un bon somme
En somme ;
Mais je me suis levé matin,
Mâtin !

On voit que les vers pairs avaient deux syllabes. C'est Nodier qui mit le vers de trois à la place. La réponse de Musset à Nodier fut encore imitée dans une satire contre l'Académie, qu'on attribue à Louise Colet (Musset, *Œuv. complém.*, p. 116). Nous retrouverons plus loin le même quatrain en tête d'un sixain de Mellin de Saint-Gelais, à rimes suivies : qui s'en serait douté ?

(2) Mme Ségalas a donné le premier exemple du vers de quatre, dans *En-*

Amour, quand on est chanoinesse,
N'est-ce
Que pour ne pas savoir ton nom ?
— Non ! (1)

§ 4. — *Quatrains à bases courtes.*

Le vers de sept nous arrêtera moins. Très rare avec le vers de six (encore plus rare peut-être que 8 et 7), il ne se construit guère, nous l'avons dit, qu'avec ceux de cinq et trois, impairs comme lui. L'association des vers de sept et cinq est familière au Moyen âge (2) ; elle se retrouve parfois au xvie siècle, et jusque chez La Motte. Ce sont les contemporains qui l'ont le plus employée :

Il est dans l'île lointaine
Où dort la péri,
Sur le bord d'une fontaine
Un rosier fleuri,

fantines, 105 (1844). Mais V. Hugo a daté de 1840 la *Chanson des Aventuriers de la mer* (*Lég. des siècles*, 28), dont le refrain a la même forme :

En partant du golfe d'Otrante,
Nous étions trente ;
Mais en arrivant à Cadiz,
Nous étions dix.

(1) Cromwell, III, 1, et V, 7 Les Œuvrespost humes nous en ont révélé d'autres spécimens de la même époque : voir *T. la Lyre*, II, 37, et VII,1. Dans ce genre, Amédée Pommier remplaçait l'octosyllabe par l'alexandrin ; voir, dans les *Colifichets*, le *Voyageur*, « poème géographique, » en 352 vers, et *le Financier et la Bergère*, « idylle » en 368 vers !

On remarquera que,dans de telles pièces, la rime pour l'œil est moins admissible que partout ailleurs, quoique V. Hugo se la permette plus d'une fois. De plus, ou la consonne d'appui doit être la même, ou il ne doit point y en avoir du tout : ainsi *louange* ne rime correctement qu'avec *ange*, sans consonne, comme *lange* ne rime qu'avec *l'ange* (même consonne). Mais c'est beaucoup insister sur de pures amusettes. Nous ajouterons qne dans ses œuvres proprement lyriques, V Hugo n'a jamais employé les rimes suivies en strophes. On ne peut citer de lui, en dehors des pièces ci-dessus, qu'une *Chanson* posthume qu'on verra plus loin, p. 176 (avec le couplet et le refrain cités p. 137 et ci-dessus.)

(2) Voir Adam de la Hale, *chanson* 26 ; Froissart, II, 83 ; Lescurel, *Chansons*, 10 et 19. On trouve 7.6.7.6 dans G. Paris, *Chansons du XVe siècle*, 13 et 132. 7. 4. 7. 4. dans Bartsch, *Romances et past.*, 240.

Qui s'orne toute l'année
Des plus belles fleurs.
Il est une coupe ornée
De mille couleurs,

Dont le sein de marbre voile
Les flots d'un doux vin... (1).

Mais le croisement de 7 et 3, plus rare, étant plus difficile, est certainement meilleur, 3 étant plus près de la moitié de 7. C'est le vers de trois que le Moyen âge rapproche le plus constamment du vers de sept ; leur association y est aussi fréquente et aussi naturelle que celle des vers de huit et quatre. A. Chartier et Froissart surtout ont montré un goût très vif pour ce rapprochement. Seulement, au Moyen âge, on ne les croise guère : le vers de trois rime ordinairement, dans toutes les combinaisons, avec le vers de sept qui le précède, disposition que nous retrouverons ailleurs (2). Les modernes aiment mieux en principe croiser les rimes, quand ils croisent les mesures, et V. Hugo l'a fait une fois :

On s'en va se becquetant,
On s'adore,
On s'embrasse à chaque instant,
Puis encore,

Sous les piliers, les arceaux,
Et les marbres.
C'est l'histoire des oiseaux
Dans les arbres.

Il est fort rare, cela va sans dire, qu'on embrasse les rimes (3);

(1) BANVILLE, *Odelettes* ; Cf. ID., *Nous tous*, 31, et COPPÉE, *Sérénade* de *Sévero Torelli*, III, 6 (quatrains fém. géminés). On avouera que ces enjambements altèrent ici la strophe.

(2) Dans le sixain de *Sarah la Baigneuse* (voir également ci-dessus, p. 135). — C'est ainsi que La Fontaine fait toujours rimer ses vers très courts avec ceux qui les précèdent immédiatement. Ils ne pourraient sans cela produire aucun effet, et on ne saurait même d'où ils viennent et avec quoi ils riment. — On trouve néanmoins 7 et 3 croisés même dans le Moyen Age : voir *Hues d'Oisy*, dans BRAKELMANN, p. 57.

(3) On dirait que dans l'air bleu
Oscillante,
C'est toute la nuit qui, lente,
Roule un peu.

GREGH, l'*Or des minutes*, Marine.

mais elles sont quelquefois suivies, notamment dans les jolies *Stances* de Nodier auxquelles Musset répondait tout à l'heure :

J'ai lu ta vive odyssée
 Cadencée,
J'ai lu tes sonnets aussi,
 Dieu merci,

ce qui nous rapproche des formes du Moyen âge (1). Et nous noterons en passant que ce rythme est supérieur à celui de la réponse de Musset, parce que 3 et 7 vont mieux ensemble que 3 et 8.

V. Hugo a aussi employé le vers de quatre, comme dans le quatrain à clausule :

Oui, contemplez l'hirondelle,
 Les liserons,
Mais ne vous plaignez pas, belle,
 Car nous mourrons !

Car nous irons dans la sphère
 De l'éther pur ;
La femme y sera lumière,
 Et l'homme azur (2).

Le vers de six a été croisé quelquefois, au XVIe siècle et au XIXe, avec celui de quatre. Ronsard l'a fait, après Guéroult, sans doute d'après quelque rythme populaire ancien (3).

(1) Corrozet a écrit sa fable 20 avec ces deux mesures, en rimes suivies, sans divisions (ni alternance de rimes).

(2) V. Hugo, *Cont.*, II 19 ; cf. l'*Art d'être grand-père*, XVI, 1. Ce rythme qu'on trouve au Moyen Age (Morisses de Créon, dans Brakelmann, p. 52), était déjà dans Marg. de Navarre et dans Baïf, et chez plusieurs modernes. — Le croisement de 7 et 2 n'a d'autre mérite que celui de la difficulté vaincue, et quand Manuel chante dans ce rythme l'immortalité de l'âme (*Pages int.*, 81) on peut estimer que l'idée est au moins bizarre !

Rien dans l'infini mystère
 N'est vain :
Nulle chose n'a sur terre
 Sa fin !

Où est ici l'appropriation de la forme à la pensée ?

(3) *A Cupidon pour punir Jane cruelle* (*Odes*, III, 16). Cf., dans les *Chansonniers de Champagne* de Tarbé, *Jean de Brienne*, p. 53.

V. Hugo, après Marceline, a repris ce rythme oublié, dans une pièce des *Voix Intérieures* :

Puisque Avril donne aux chênes
Un bruit charmant :
Que la nuit donne aux peines
L'oubli dormant ;

Puisque l'air à la branche
Donne l'oiseau ;
Que l'aube à la pervenche
Donne un peu d'eau...

Ce rythme eut beaucoup de succès aux environs de 1840, et Banville, naturellement, ne l'a pas négligé (1).

§ 5. — *Quatrains symétriques imparfaits.*

Aux quatrains symétriques à double clausule nous devons joindre ceux où la disposition des mesures est renversée, les

(1) Il a aussi parodié la pièce de V. Hugo dans les *Odes funambulesques*. (*Nommons Couture*). Les chansonniers ont croisé quelquefois le vers de six avec celui de deux. Quicherat cite (p. 544) une chanson de Charles IX, en rimes suivies :

Serais-tu pas marrie,
Marie,
Tantôt de ne pouvoir
Me voir ?

Certes j'ai grande envie,
Ma vie,
D'aller là-bas m'asseoir,
Ce soir.

Mais qu'Amour me pardonne :
Je donne
A des faits importants
Mon temps.

Quelques poètes, Henri Blaze, Am. Rolland, Richepin, etc., ont pris pour base jusqu'à des vers de cinq et même de quatre :

Je sais une étoile
Aux cieux
Qui brille sans voile
Aux yeux.

Je sais une rose
D'amour,
Toute fraîche éclose
Au jour.

(Amédée Rolland, *Matutina*, p. 65).

N'y a-t-il pas là quelque puérilité ?

plus longs étant pairs. La symétrie est tout aussi parfaite, mais cette disposition n'a jamais été fort employée, et aujourd'hui surtout elle est aussi peu usitée que les dispositions irrégulières dont il nous reste à parler ensuite. Évidemment les poètes n'ont pas trouvé à finir la strophe par un vers long l'avantage ou l'agrément qu'ils trouvaient à la terminer par un vers court. Ils ont considéré avec raison ces formes comme très inférieures aux précédentes. La seule combinaison qui ait été usitée quelque peu est naturellement celle des mesures huit et douze, employée notamment par Corneille dans quelques hymnes, et dans le psaume 126 :

C'est en vain que pour amasser
Un avare inquiet se lève avant l'aurore.
Il ne fait que se harasser,
Pour du pain de douleur qu'à regret il dévore (1).

Le fameux psaume 136, *Super flumina Babylonis*, qui a été traduit tant de fois et dans tous les rythmes, a été mis aussi dans celui-ci, par Lefranc de Pompignan :

Captifs chez un peuple inhumain,
Nous arrosions de pleurs les rives étrangères,
Et le souvenir du Jourdain
A l'aspect de l'Euphrate augmentait nos misères.

Aux arbres qui couvraient les eaux
Nos lyres tristement demeuraient suspendues,
Tandis que nos maîtres nouveaux
Fatiguaient de leurs cris nos tribus éperdues (2).

Il est trop clair que cette disposition ne vaut pas l'autre, à beaucoup près, et l'on comprend que les modernes ne s'en servent guère. Ajoutons que Scarron, Godeau et Corneille, entre autres, ont croisé les mesures huit et douze en rimes embrassées : c'est exactement le *Manchy* renversé (3)

(1) Cette combinaison était déjà dans Rapin et beaucoup d'autres : au XVIIe siècle, elle s'imposait.

(2) *Poésies sacrées*, *Odes*, I, 9 ; cf. CHÊNEDOLLÉ, *Odes*, I, 7, 16 et 23.

(3) Reine dont la compassion
Me rend depuis trois ans mes malheurs supportables,
Faites-moi mettre aux Incurables,
Ou faites-moi bientôt payer ma pension.

SCARRON, *Œuv. burl.*, A la Reine.

IV. — Les Quatrains irréguliers ou dissymétriques.

Les quatrains à clausules et les quatrains symétriques ne sont pas, à beaucoup près, les seules formes possibles de quatrains hétérométriques. Etant donné qu'avec deux mesures quelconques il peut y avoir mathématiquement seize formes de quatrains (2^4), si on élimine d'une part les deux quatrains isométriques, d'autre part le quatrain à clausule et les deux quatrains symétriques que nous venons d'étudier, il reste encore onze combinaisons, que j'appelle irrégulières ou *dissymétriques* ; cela, je le répète, pour chaque groupe de deux mesures (1). En multipliant ce chiffre de onze par le nombre des combinaisons possibles de deux mesures différentes, on obtient, sans même tenir compte des vers inusités, plusieurs centaines de quatrains, qu'il faudrait encore multiplier par trois, à cause des trois combinaisons de rimes (2). Mais il s'en faut bien que tous ces quatrains aient été réalisés ou puissent l'être avec intérêt. Les seuls vers qu'on rencontre un peu dans toutes les dispositions, sont ceux de douze et huit, parce que leurs combinaisons se sont imposées au XVIIe siècle ; mais pour ceux-là même, et à cette époque même, les onze combinaisons, prises ensemble, ont été moins employées que chacun des quatrains à clausule simple ou double, que nous venons d'examiner. Et naturellement elles se rencontrent peu en dehors de l'école classique.

Banville a croisé ces mesures en rimes suivies. — Les croisements les moins rares, après celui de 8 et 12, sont ceux de 8 et 10, 7 et 8 (Banville), et surtout 4 et 6, rythme de romance (Desbordes-Valmore), presque toujours en rimes croisées. On trouvait déjà 7 et 8 dans *Blondel de Nesle* (Brakelmann, p. 185). Cf. 3 et 4 dans Bartsch *Romances et past.*, 140.

(1) Par exemple, pour les vers de 12 et 8, nous avons encore à examiner trois combinaisons avec un seul vers de huit (12.12.8.12, 12.8.12.12, et 8.12.12.12), quatre avec un seul vers de 12 (8.8.8.12, 8.8.12.8, 8.12.8.8, et 12.8.8.8.), et quatre avec deux de chaque espèce (12.12.8.8, 8.8.12.12, 8.12.12.8, et 12.8.8.12).

(2) On approche de mille, même en éliminant les vers de 11 et 9 et ceux de 2 et 1.

§ 1. — *Quatrains à un vers court.*

Commençons par les quatrains où la clausule simple change de place. Les poètes qui, exceptionnellement, n'ont pas fait du vers le plus court le dernier, l'ont fait second ou troisième plutôt que premier. En le faisant second, des deux clausules du quatrain symétrique, ils gardaient la première à défaut de la seconde. Sans doute le second vers attire ainsi d'avance l'attention sur la rime finale, et peut-être est-ce la meilleure place — ou la moins mauvaise — qu'on puisse lui donner, en dehors de la dernière, au moins dans la grande strophe ; encore n'est-ce pas certain.

A cette place comme aux autres, le vers de six a naturellement précédé le vers de huit, surtout chez les premiers traducteurs des *Psaumes*, notamment Desportes dans le *Miserere* (1) ; mais ni Corneille, ni les modernes ne l'emploient. Il semble, d'ailleurs, que le vers de huit, au moins quand il est seul, y fasse meilleur effet que celui de six, simplement parce qu'il est moins court. Desportes l'y a mis le premier, en rimes embrassées, et Malherbe en rimes croisées, dans ses *Stances* sur le mariage de Louis XIII. Il y en a une qu'on cite volontiers :

Réservez le repos à ces vieilles années
    Par qui le sang est refroidi :
Tout le plaisir des jours est en leurs matinées ;
La nuit est déjà proche à qui passe midi.

En voici une autre, féminine, de Godeau, qui n'est pas moins belle :

D'une seule parole il étendit les cieux
    Comme de grands et riches voiles,
Et sur le vif azur de leur front glorieux,
Comme des fleurs d'argent il sema les étoiles (2).

(1) Voilà, j'étais souillé dès que je fus reçu
    Dans ce val de misère,
Je me suis vu coupable aussitôt que conçu,
Et couvais le péché dans les flancs de ma mère (p. 519).

Cf. MALHERBE, *Ballet de Madame* (neuf strophes faites le même jour, nous dit Ménage, d'après Racan), de jolies *Stances* de BENSERADE, *Aprés tant de faveurs* (BARBIN, VI, 122), et d'autres de SAINT-FÉLIX, dans les *Souvenirs* de FOURNIER, p. 549.

(2) *Ps.* 32. Cf. des *Stances* de SARASIN, *Pour une jeune femme très coquette.*

Corneille, qui, dans ses poésies religieuses de 1670, a employé, à peu près au hasard, après Godeau, toutes les combinaisons des vers de 12 et 8 en quatrains, n'a pas manqué d'employer celle-ci, et même assez souvent, du moins dans les *Hymnes* (1). V. Hugo l'a fait aussi une fois, dans une ode de la vingtième année (IV, 8) :

Je vois les grands me craindre et César me sourire ;
Je protège les suppliants ;
J'ai des pavés de marbre et des bains de porphyre ;
Mon char est salué d'un peuple de clients.

Mais il avait un sens trop sûr du lyrisme pour s'y obstiner. Il vit bien que les vers de six ou huit, à cette place, en exigent un pareil à la fin de la strophe. On aimera peut-être mieux la fantaisie de Mme Desbordes-Valmore, qui a mis là un vers de trois :

Petits enfants heureux, que vous savez de choses
En naissant !
On dirait qu'on entend s'entreparler des roses,
Et que vous racontez votre ciel au passant (2).

Les vers de six et huit ont aussi été mis avant-derniers. Mais le vers de six, sans doute par hasard, n'a guère été employé qu'en des quatrains embrassés, à l'exemple de Desportes (3).

(1) Ajouter *Ps.* 129 et *Imit.*, I, 16 et II, 3. Il a même embrassé les rimes :

Exauce-moi, Seigneur, suivant ta vérité ;
Il est temps que ta fureur cesse :
Exerce ta justice à remplir ta promesse,
Ou ta justice aura trop de sévérité (*Ps.* 142).

(2) *Œuv.*, III, 257. Citons encore un rythme analogue de Desportes, à base d décasyllabes (*ps.* 37, p. 517) :

Seigneur, hélas ! ne reprends mon offense
En ta juste fureur ;
A la rigueur ne punis mon erreur,
Et de ton ire éteins la violence.

On trouve 10.4.10.10, et 12.4.12.12, et aussi 10.10.4.10, dans les *Psaumes* de Métezeau. Ces psaumes sont fort médiocres, et même détestables, et pavés d'incorrections ; mais on y voit de curieuses recherches de rythmes.

(3) Voici le psaume 100 de Racan (gém. avec quatre alexandrins) :

Je veux être à jamais l'ennemi des flatteurs ;
Ma justice n'aura pour eux ni paix ni trêve,
Ni balance, ni glaive,
Que pour exterminer ces lâches imposteurs.

Voici, en revanche, le vers de huit en quatrains croisés féminins :

Lorsque Alcmène eut blessé des traits de son amour
Ce dieu dont les larcins ont été si célèbres,
Nature déguisa le jour
Et couvrit tout le ciel d'un manteau de ténèbres (1).

Cette combinaison a peut-être l'avantage de mettre plus en relief le dernier vers, en le séparant des précédents. Nous la retrouverons pour ce motif au sixain, où elle fait meilleur effet. Dans le quatrain, elle paraît davantage boîteuse. Pourtant Godeau l'affectionna particulièrement (2). Les modernes eux-mêmes l'ont employée quelquefois. Nous citerons le *Beau Navire*, de Baudelaire, en rimes *suivies* :

Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,
Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,
Chargé de toile, et va roulant
Suivant un rythme doux et paresseux et lent (3).

Le vers de huit, mais non celui de six, a été mis un certain nombre de fois en tête du quatrain, notamment par Corneille, après Godeau :

Benserade a croisé les rimes dans le *Ballet royal des Muses* :

Ce berger n'est jamais sans quelque chose à faire,
Et jamais rien de bas n'occupe son loisir,
Soit plaisir, soit affaire,
Mais l'affaire toujours va devant le plaisir.

Cf. Tristan, éd. Madeleine, 161, ou Van Bever, 50. On a vu les rimes suivies, de Pontus de Tyard, dans une note de l'*Introduction*.

(1) Théophile, II, 80. Ce sont des vers de ballet.

(2) Il l'emploie en rimes croisées ou embrassées dans huit psaumes, partout en strophes masculines. Corneille aussi l'a employée plusieurs fois en rimes croisées. L'abbé d'Heauville a paraphrasé dans ce rythme les *Litanies de la Vierge*.

(3) On pourrait citer encore, dans un rythme analogue, *le Croup*, d'A. Daudet.

Dans son petit lit, sous le rayon pâle
D'un cierge qui tremble et qui va mourir,
L'enfant râle.
Quel est le bourreau qui le fait souffrir ?

Seigneur, écoutez ma prière,
Laissez-lui désarmer votre juste courroux,
Et permettez aux cris que pousse ma misère
De pénétrer le ciel pour aller jusqu'à vous (1).

Le résultat est assez médiocre : cela fait l'effet d'un quatrain isométrique auquel il manque quelque chose. On s'étonnerait que Racine, dans ses *Hymnes*, ait manifesté une sorte de prédilection pour cette forme, qu'on n'y trouve pas moins de sept fois, si l'on ne savait que c'est une œuvre de jeunesse, où il suivait docilement un modèle fourni par Le Maistre de Saci, dans les *Heures de Port-Royal*.

§ 2. — *Quatrains à deux vers courts.*

Deux vers pareils embrassés par les deux autres semblent devoir produire une symétrie particulière, plus régulière même, en apparence, que celle qui les alterne. Toutefois, si nous considérons le quatrain croisé, cette symétrie est purement extérieure. Il y a, pour le rythme, contradiction entre l'embrassement des mesures et le croisement des rimes. C'est l'inverse de ce qui se passait dans le *Manchy*, mais l'inconvénient n'est guère moindre. Les poètes ont préféré cependant cette contradiction à l'autre, l'alternance des rimes étant pour eux plus importante que celle des mesures, et on trouve quelques exemples d'alexandrins enfermés entre des octosyllabes, en rimes croisées. Le premier remonte au moins à d'Aubigné, mais sans doute il ne fut pas connu à l'époque :

(1) Corneille, *ps.* 101 ; cf. *ps.* 110 et qq. hymnes, et aussi *Imit.*, III, 24 (gém.). Il a aussi, toujours après Godeau, embrassé les rimes dans qq. hymnes, et dans le *Magnificat* :

Les plus invincibles monarques
Se sont vus par sa main de leur trône arrachés ;
Et ceux que la poussière avait tenus cachés
On reçu de son choix les glorieuses marques.

Cf. une chanson de Voiture (quatrains alternés avec d'autres), et le *Buisson* de Nodier (Fournier, *Souvenirs*, 394).

Liberté douce et gracieuse,
Des petits animaux le plus riche trésor,
Ah ! liberté, combien es-tu plus précieuse,
Ni que les perles ni que l'or ! (1)

Le spécimen le plus lyrique de cette forme est apparemment l'ode de Le Brun, *Sur le Vaisseau le Vengeur* :

Toi que je chante et que j'adore,
Dirige, ô Liberté ! mon vaisseau dans son cours.
Moins de vents orageux tourmentent le Bosphore
Que la mer terrible où je cours...

Cette ode eut un tel succès qu'on s'empressa d'en reproduire la forme, quoique elle n'eût rien de bien fameux : toujours l'instinct d'imitation (2).

Mais si, d'autre part, les rimes et les mesures sont également embrassées, n'aura-t-on pas une symétrie véritable et parfaite ? Assurément cela paraît valoir mieux en théorie que la contradiction de la rime et de la mesure :

Nous n'oyons point le bruit des Syrtes ;
Le plus frêle vaisseau se moque des rochers,
Trouve le vent facile, et conduit les nochers
Jusques à l'ombre de nos myrtes (3).

Toutefois, si déjà les poètes n'aiment pas beaucoup les rimes embrassées, qui contrarient le principe d'alternance, comment goûteraient-ils beaucoup l'embrassement simultané des mesures et des rimes, qui le contrarie doublement ? C'est un fait qu'ils n'en ont pas voulu (4).

(1) *Stances*, 7. Cf. une jolie pièce de Scudéry, *A une dame qui se plaignait de ne pas le voir* (*Rev. des c. et conf.*, cours de M. Faguet, 1895), et une autre de Benserade, *Plainte d'un amant à sa maîtresse* (f.), sans parler de Corneille, *pss.* 148, 149, 150, etc.

(2) Un poète surtout, Chênedollé, a montré pour elle un goût singulier. Nous avons cité déjà le nom de Chênedollé à la forme 8.12.8.12 (sans compter 8.12.12.12 qu'il a employé deux fois) ; il a employé onze fois la forme 8.12.12.8 au premier livre de ses *Odes*. Cela ne prouve pas chez lui un sens bien remarquable des formes lyriques. Toutes ces pièces sont d'ailleurs en strophes masc., sauf une. V. Hugo a naturellement éliminé ces formes de sa lyrique.

(3) Théophile, le *Prince de Chypre* (I, 280, alt.) ; cf. *id.*, I, 214 (m.) Il y a dans V. Hugo une strophe de liaison de ce rythme (*V. int.*, IV, 6), et aussi une fantaisie en 5.12.12.5 (*T. la Lyre*, VII, 23).

(4) Nous devons signaler pourtant le succès momentané, mais très vif, qu'eut

Les strophes où les vers courts embrassent les longs, ont au moins l'avantage de se terminer par un vers court, qui sert de clausule. Voici la combinaison inverse, qui certainement n'est pas meilleure, mais plutôt pire :

Rassemble, Amphitryon, et possède tes sens ;
C'est bien ici le même foudre
Dont je mis les Titans en poudre ;
Mais il ne tombe pas dessus les innocents (1).

Les poètes ont préféré à ces formes prétendues symétriques celles où deux alexandrins sont suivis de deux octosyllabes. Cette sorte de clausule double conviendra beaucoup mieux au sixain, dont elle ne rompt pas l'équilibre ; mais, somme toute, elle ne fait pas toujours mauvais effet dans le quatrain croisé à césure classique :

Je l'avouerai, Seigneur, votre juste colère
Ne peut avoir pour moi trop de sévérité ;
Mais ne me corrigez qu'en père,
Et non pas en maître irrité.

Ainsi débutent les *Sept psaumes pénitentiaux* de Corneille.

au XVI[e] siècle un rythme employé, puis rejeté par Ronsard (II, 427), et où deux vers de *six* embrassent deux vers de *dix* (et non de douze) :

Le sceptre des grands rois
Est plus sujet aux coups de la fortune
Qu'aux vents mutins les ondes de Neptune,
Aux foudres les hauts bois.

MONTCHRESTIEN, *Carthag.*, I.

Chassignet paraît être le dernier qui ait employé ce rythme, les mesures 10 et 6 ayant cédé la place partout aux mesures 12 et 8.

(1) ROTROU, les *Sosies*, V, 6. Cf., en rimes croisées, CORNEILLE, *pss.* 99 et 122, et IX, 461. Nous remarquerons que Rotrou affectionne particulièrement les quatrains dissymétriques embrassés. Il semble même avoir été le premier à embrasser 12.12.8.12, 12.8.8.12, 12,12.8.8, 8.12.8.8, et 12.8.8.8. Nous devons d'autre part signaler ici une tentative rythmique assez curieuse de L. Ménard (reprise par M. Bouchor). Il a alterné dans *Pygmalion* les deux formes 8.12.12.8 et 12.8.8.12 en rimes embrassées, et en strophes alternées, la forme 8.12.12.8 étant toujours féminine, et la forme 12.8.8.12 toujours masculine, d'où il résulte que tous les alexandrins sont masculins, et tous les octosyllabes féminins. Le résultat vaut-il l'effort ? c'est douteux. Tous ces raffinements ont un caractère personnel, mais n'ont pas d'avenir.

On accepterait bien le rythme, si le ton se soutenait (1). V. Hugo pourtant l'ignore (2).

Les vers de huit sont sans doute beaucoup moins bien placés devant les alexandrins :

> Qu'as-tu, mon fils, que tu soupires ?
> Considère ma Passion,
> Considère mes saints, regarde leurs martyres,
> Et baisse après les yeux sur ton affliction...
>
> Tu souffres, mais si peu de chose
> Au prix de ce qu'ils ont souffert,
> Que le fardeau léger des croix que je t'impose
> Ne vaut pas que sur lui tu tiennes l'œil ouvert (3).

(1) Cf. Benserade, *Jalousie* (*Rec.* de Barbin, VI, 177), et Mme de Noailles, *Un soir à Vérone.*

(2) A moins qu'on ne compte *trois* strophes qui se trouvent disséminées dans une ode de dix-neuf ans (V, 4) en quatrains libres, où l'on trouve aussi deux fois 12.12.8.12. Benserade a embrassé les rimes dans une fort jolie pièce :

> Le monde a pour vos sens des attraits superflus :
> Mais c'est bien mieux prouver qu'on renonce à ce maître,
> De le mépriser et d'en être,
> Que d'y penser n'en étant plus.
>
> *Stances à Mlle de Brionne* (Barbin, VI, 140).

Dans une autre pièce en rimes croisées, il a terminé le quatrain par deux vers de quatre :

> Non, je ne pense pas que jamais rien égale
> Ces manières, cet air, et ces charmes vainqueurs :
> C'est une dédale
> Pour tous les cœurs.
>
> *Pour Madame, représentant une Bergère* (Barbin, VI, 217).

(3) Corneille, *Imit.*, III, 19 (gém. avec 10.10.12.12) ; cf. *ibid.*, 34 (f.), et IV, 13, et encore *ps.* 30, et plusieurs hymnes. Voir aussi Benserade, *Stances à Mlle de Guerchy* (Barbin, VI, 145), et Rivoire, *Refrain* (*Chemin de l'oubli*).

Racan et Godeau, après Bertaut, ont embrassé les rimes :

> Cherche qui voudra le trépas
> Dans une mêlée homicide,
> Où l'heur d'être blessé d'un Mars ou d'un Alcide
> Fait que même en la mort on trouve des appas.
>
> Racan, *Stances*, (*Œuv.*, I, 195).

Il faut signaler aussi un rythme analogue de Malherbe, une *Chanson* en rimes fém. suivies (*Poés.*, 71.) :

§ 3. — *Quatrains à trois vers courts.*

Il ne reste plus à parler que des quatre formes où un seul vers est plus long que les autres. Elles ne nous tiendront pas longtemps, étant fort peu employées, même par Corneille, à l'exception de celle qui se termine par le vers le plus long, et cela simplement parce qu'étant unique, il est mieux en relief à la fin de la strophe. Nous retrouverons cette préférence des poètes, à l'occasion du sizain et du dizain. Pourtant Corneille n'a pas employé la forme 8.8.8.12 dans ses poésies religieuses. On la trouve surtout dans l'*Eglogue maritime* de Tristan, et dans un poème étendu de Gomberville (1). Verlaine, de nos jours, l'a mise en rimes embrassées :

Mon Dieu, laissez rentrer en grâce
Un pécheur qui revient de loin !
A moi la tâche, à vous le soin
D'encourager au bien cette âme qui se lasse (2).

Est-ce là un rythme bien heureux ? L'oreille n'est-elle pas désagréablement surprise, après trois octosyllabes, d'entendre la strophe se terminer par un alexandrin, qui paraît lourd à côté ? Avant l'octosyllabe, on avait employé ici le vers de six. Il y a même dans ce dessin un menu chef-d'œuvre admiré depuis longtemps, la seule pièce de Bertaut qui soit vraiment répandue :

Félicité passée
Qui ne peux revenir,
Tourment de ma pensée,
Que n'ai-je en te perdant perdu le souvenir ?

Ce n'est pas, quoi qu'on en puisse dire, un rythme très heu-

L'air est plein d'une haleine de roses,
Tous les vents tiennent leurs bouches closes,
Et le soleil semble sortir de l'onde
Pour quelque amour, plus que pour luire au monde

(1) *Cantique* (en trois chants) *sur la naissance de J.-C.* (68 str. en sont citées dans le *Recueil* de 1671, dit de La Fontaine). La pièce de Tristan est dans l'édition Madeleine (*Plaintes d'Acante*, p. 209).

(2) *Epigrammes*, 29. Dans Gautier, I, 319, ce quatrain est géminé avec 6.6.6.6.

reux : les vers de six, étant consécutifs, confondent leur rythme avec celui de l'alexandrin, dont ils ne se distinguent pas suffisamment. Aussi les poètes l'ont-ils très peu imité, surtout les modernes, malgré le succès considérable de la pièce (1). La pièce est jolie d'ailleurs, et le couplet qu'on vient de lire est universellement connu, depuis que Port-Royal l'a cité avec éloges, à l'occasion du Commentaire du livre de *Job* ; mais le rythme choisi ne pouvait que nuire à sa beauté, et il en est ainsi de presque tous les quatrains dissymétriques.

La combinaison qui fait du grand vers le second (8.12.8.8), est due à Lestoille : quatre jolies stances insérées dans le Recueil Malherbien de 1627 :

Angélique, tâchez d'apprendre
Comment on peut longtemps un amant posséder :
Car vous savez l'art de tout prendre,
Mais vous ne savez rien garder (2).

V. Hugo, caprice inattendu, n'a pas dédaigné d'écrire huit strophes dans ce rythme :

Les fautes que l'aïeul peut faire
Te poursuivront, ô fils, en vain tu t'en défends.
Quand il a neigé sous le père,
L'avalanche est pour les enfants (3).

(1) Nous verrons pourtant ce dessin imité parfois en quintils et en sixains, d'ailleurs avec un succès médiocre. Pour le quatrain on préfèrera encore 7.7.7.12 qui est dans une assez jolie pièce d'*Astrée* (IV, 3) :

Il a menti, le parjure,
Quand il dit qu'il a changé :
Car je ne suis que trop sûre
Qu'il ne s'en peut aller sans avoir mon congé.

D'ailleurs ces rythmes sont italiens et non français : cf. l'ode 6 de Giuseppe Parini. On peut consulter sur ce point Vianey, *Le Pétrarquisme en France*, p. 277. Le rythme italien usuel était 7.7.7.11, ce qui revient naturellement à 6.6.6.10, en rimes féminines, et cela valait sensiblement mieux, parce que les rythmes des vers ne se confondaient pas. Quand M. Vianey appelle le mètre de Bertaut un heureux mètre, il est certainement trompé par l'intérêt que la pièce présente, en dehors du rythme ; il fallait au contraire qu'il fût bien médiocre, pour qu'une pièce si célèbre fût si peu imitée par les poètes : c'est là un critérium indiscutable.

(2) *Rec.* de Barbin, III, 139. Lestoille n'a pas moins de quarante six pièces dans le fameux recueil de 1627.

(3) *Voix int.*, 2 ; cf. une *Occidentale* de Banville, où ce quatrain alterne avec

§ 4. — *Quatrains à bases courtes.*

Toutes ces formes dissymétriques, nous l'avons dit, ont été à peu près délaissées par les modernes. Chose curieuse : même en vers courts, ils en ont fait fort peu d'usage. Il n'y a d'exception à faire que pour un rythme fameux, lancé un jour par A. de Musset, celui de la *Ballade à la lune*, déjà citée dans l'*Introduction* :

C'était, dans la nuit brune,
Sur le clocher jauni,
La lune,
Comme un point sur un *i*.

Le succès fut grand. Sans doute le scandale y contribua pour une forte part ; mais ce vers de deux syllabes, ramené trente-quatre fois à cette place avec une désinvolture et une virtuosité où nul effort ne s'aperçoit, séduisit tout le monde. Des poètes d'importance ne dédaignèrent pas, un peu plus tard, d'emprunter ce rythme à Musset ; tel Gautier, dans les *Emaux et Camées* :

Tout passe. L'art robuste
Seul a l'éternité.
Le buste
Survit à la cité.

Les dieux eux-mêmes meurent,
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus forts que les airains.

le quatrain d'alexandrins. Et voici encore 8.8.12.8 et 12.8.8.8, qui sont fort rares :

Jadis le carnage des bêtes
Pour te nourrir t'était vendu :
Jamais pareil festin ne souillera nos fêtes ;
Ici plus de sang répandu.

SULLY PRUDHOMME, *le Bonheur*, II.

Fais que de mon prochain je plaigne les souffrances,
Toujours lent à le condamner ;
Et pardonne-moi mes offenses,
Pour mieux m'apprendre à pardonner.

LEFRANC DE POMP., *la Prière universelle de Pope*.

On trouvera 12.6.6.6 dans URFÉ, *Astrée*, I, 10 (*Œuv. poét.*, éd. Michaut, 55).

Banville — on s'étonnerait de ne pas voir ici Banville, — adresse au même Gautier une *Odelette* du même rythme, déjà citée aussi dans l'*Introduction* :

Et toi qui nous enseignes
L'amour du vert laurier
Tu daignes
Etre un bon ouvrier...

sans compter les pièces postérieures (1).

On a essayé aussi quelques variantes de cette forme, en changeant la mesure des vers, et l'on pourrait sans doute encore en essayer d'autres. Mais on avouera que ce sont là surtout des amusettes. Voici pourtant de jolis quatrains embrassés de Banville : c'est un des rares exemples de quatrains embrassés chez Banville, trop « lyrique » pour employer ce rythme. On notera qu'ils sont féminins, et que, par suite, l'alternance des rimes n'est pas observée entre les strophes ; le poète a violé sa règle pour que le troisième vers restât masculin :

Tenir la lumière asservie,
Lorsqu'elle voudrait s'envoler,
Et voler
A Dieu le secret de la vie ;

Pour les mélanger sur des toiles,
Dérober même aux cieux vengeurs
Leurs rougeurs,
Et le blanc frisson des étoiles ;

Comme on cueille une fleur éclose,
Ravir à l'Orient en feu
Son air bleu,
Et son ciel flamboyant et rose... (2).

(1) *Nous tous*, 47 ; *Son. et cloch.*, 47 ; *Dans la Fourn., Nuit.*

(2) *Odelettes.* Cf. 7.7.3.7 dans le *Feuilleton d'Aristophane.* Cf. aussi M. Bouchor, *Chansons Joyeuses*, 7 :

Pourquoi tout penser et tout dire ?
Quand j'aurais dû la regarder
Sourire,
A quoi bon tant lui demander ?

Lorsque j'était sous sa fenêtre,
Pourquoi parler, ivre et joyeux ?
Peut-être
Un baiser de loin valait mieux.

Voici, par comparaison, d'autres quatrains où c'est le second vers qui est le plus court :

Il vente, il vente affreusement !...
    La mer entière
N'est plus qu'un long gémissement,
Qui monterait d'un cimetière.

Il vente, il vente ! Aux foyers clos
    On croit entendre
Passer les éternels sanglots
De ceux qu'on s'est lassé d'attendre...

Oh ! le vent, le lourd vent d'hiver
    Tout chargé d'âmes !...
Ceux qui se sont noyés en mer
Ne laissent plus dormir leurs femmes (1).

Cette disposition ne vaut certainement pas l'autre : elle n'est, après tout, qu'une variante inférieure du quatrain à double clausule, fait des mêmes éléments, et l'oreille est surprise que le quatrième vers ne soit pas de quatre syllabes (2).

La chanson populaire a connu en tout temps des rythmes analogues. On trouvera 8.8.4.8, en rimes embrassées, dans la 15e chanson du premier recueil publié dans la *Collection gothique* de Silvestre (1838).

(1) Le Braz, *Chanson de la Bretagne*, 71. Cf. G. Paris, *Chansons du XVe siècle*, 14 et 15, où 8.4.8.8. est géminé avec 8.8.8.8, comme dans A. de la Hale, *Chans.* 5 et 6 (*abba bccb*). On trouve d'autre part 7.7.4.7 dans Conon de Béthune.

(2) On goûtera moins le vers le plus court en tête, à moins d'une intention toute particulière :

Je pense	Je pense
Aux roses que je semai.	Aux yeux chers que je fermai.
Le mois de mai sans la France	Le mois de mai sans la France
Ce n'est pas le mois de mai.	Ce n'est pas le mois de mai.

V. Hugo, *Quatre Vents*, III, 25.

Cf. des couplets de Gilles Durant, cités avec éloge par Sainte-Beuve (on les chante encore), et où le quatrain 4.6.6.6 fait suite au quatrain de vers de six :

Allons, contents,	Prenons loisir
Allons sur la verdure,	De vivre notre vie,
Allons tandis que dure	Et sans craindre l'envie,
Notre jeune printemps...	Donnons-nous du plaisir.

Ce couplet a été fort imité, mais les formes de cette espèce sont infiniment rares.

On n'a presque jamais employé en vers courts les quatrains irréguliers qui ont deux vers plus courts. Signalons pourtant, moins pour eux-mêmes que pour l'usage qu'on en pourrait faire, trois couplets de V. Hugo, où les deux vers courts terminent le quatrain et servent de refrain :

L'hiver est froid, la bise est forte,
Il neige là-haut sur les monts.
 Aimons, qu'importe !
 Qu'importe, aimons ! (1)

Il est surprenant que Banville ne soit pas entré dans la voie que ces couplets lui ouvraient. On pourrait en faire quelque chose. Et, d'une façon générale, les rythmes qui sont le moins satisfaisants en vers longs, dans la grande poésie lyrique, peuvent avoir du charme en vers très courts, parce que la brièveté du vers permet à l'oreille de saisir aisément les rythmes les moins symétriques (2).

§ 5. — *Quatrains à trois mesures.*

Aux quatrains irréguliers nous rattacherons pour finir ceux qui ont plus de deux mesures, dont il faut bien dire un mot. Théoriquement, ils se comptent par milliers (3). Mais qu'importe, s'ils ne sont point usités ? Les poètes ont compris qu'on

(1) *Burgraves*, I, 5 (forme empruntée à Turquety) ; cf. *La Forêt mouillée*, sc. 2. La même forme en rimes suivies se trouve dans la *Chanson de Loïc* de Brizeux, géminée avec 8.8.4.8, aussi en rimes suivies. On trouvait déjà 7.7.3.3 suivis dans les *lays amoureux* de Froissart (I, 259), et 5.5.7.7. emb., géminé avec 7.7.7.7 croisé, dans A. de la Hale, *Chanson* 31.

(2) Il faut mettre à part les combinaisons faites de vers qui ne diffèrent que d'une syllabe. On en trouvera un grand nombre, dans les *Poèmes* de Stuart Merrill, déjà signalés dans l'*Introduction*. Il y a là des recherches musicales intéressantes, mais qui n'ont guère de chance d'être imitées. Voir d'autres formes à l'*Appendice III*.

(3) Pour un groupe donné de trois mesures, par exemple 12, 8 et 6, le nombre des combinaisons s'élève à $3^4 - (2^4 \times 3) = 33$; mais il y a plus de cent groupes possibles de trois mesures, ce qui fait des milliers de quatrains, chiffre qu'il faudrait multiplier par trois, si l'on tient compte de la disposition des rimes, même sans distinguer entre masculines et féminines.

ne doit pas imposer à l'oreille un effort fatigant pour retenir le rythme adopté une fois ; or la mesure triple ne peut être saisie sans trop d'effort que dans un très petit nombre de formes extrêmement simples (1). C'est ce que les poètes modernes ont parfaitement compris, presque toujours.

Les formes les plus simples, et par suite les moins rares chez les modernes, comme aussi les plus admissibles, sont celles qui se rapprochent le plus des quatrains symétriques les plus usités, les deux mesures plus courtes occupant les vers pairs, et la plus courte étant de préférence la dernière, comme dans le quatrain à clausule :

Dans le mortel soupir de l'automne, qui frôle
Au bord du lac les joncs frileux,
Passe un murmure éteint : c'est l'eau triste et le saule
Qui se parlent entre eux.

Le saule : « Je languis, vois ! ma verdure tombe
Et jonche ton cristal glacé ;
Toi qui fus la compagne, aujourd'hui sois la tombe
De mon printemps passé (2) ».

Les deux hémistrophes sont, comme on voit, empruntées à des quatrains d'usage courant, où les rapports des mesures sont simples : le résultat n'est donc pas trop complexe. L'effet serait bien différent si les hémistrophes demandaient déjà séparément l'une et l'autre un effort à l'oreille :

(1) Richelet disait formellement : « Pour le mieux il ne doit jamais y avoir de vers que de deux mesures différentes. »

(2) Sully-Prudhomme, *Déclin d'amour* (*Solit.*) Cf. id., *le Bonheur*, IV, 292, et 331 (f.). Ce rythme est déjà dans Corneille, IX, 543, et en rimes suivies dans les *Ballets* de Benserade (Barbin, VI, 193) : *Pour M*lle *de Villeroy, représentant Circé*, et dans Tristan (*Plaintes*, éd. Madeleine, 69).

C'est Tristan qui a suggéré à J. Madeleine les combinaisons qu'on trouve dans *A l'orée*, pp. 116 et 189 : 12.6.12.8. emb., mélangé avec 12.8.12.6 crois. ou emb., puis 12.6.12.8 et 12.8.12.6 emb., mélangés çà et là de 12.6 et de 12.8 symétriques, également embrassés. On peut rapprocher ces essais des *Stances* de Malleville dont nous parlons plus loin, rapprochement qui ne saurait déplaire à l'auteur du *Livret de vers anciens* ; mais il faut reconnaître que dans ces combinaisons complexes, l'oreille se perd, et le rythme devient insaisissable.

Je suis le fou de Pampelune.
Qui m'a vu du haut des toits,
A califourchon sur la lune,
Et ma flûte aux doigts ?

Mon âme est folle d'une étoile
Dont la chevelure est d'or,
Et qui pour mes yeux seuls dévoile
Son astral essor (1).

De telles formes sont fort légitimes, mais s'adressent à une minorité de lecteurs assez restreinte. Aussi ne sont-elles point imitées. Il est, en effet, plus prudent, quand on met trois mesures ensemble, de les prendre avec des rapports plus simples. Un poète moins raffiné associerait ici 8, 6 et 4, comme Sully-Prudhomme associa 12, 8 et 6 (2).

Le même Sully-Prudhomme a pu arriver une fois à un résultat très heureux, en associant 8, 4 et 2, avec une infinie délicatesse de touche. Les rimes sont embrassées, ce qui complique le rythme, mais comme les vers sont très courts, l'oreille n'en est pas gênée :

Madame, vous étiez petite,
J'avais douze ans ;
Vous oubliez vos courtisans
Bien vite !

Je ne voyais que vous au jeu
Parmi les autres ;
Mes doigts frôlaient parfois les vôtres
Un peu...

Et je vous ai (car je rêvais)
Baisé la joue ;
Depuis ce soir-là, je ne joue
Jamais (3).

(1) STUART MERRILL, *Poèmes*, p. 57.

(2) Ou comme on pourrait associer 12, 6 et 3. Mme J. Bertheroy a géminé des quatrains faits de ces trois mesures, mais ils sont inverses, dans chaque huitain, et les huitains eux-mêmes sont inverses deux à deux, de la manière suivante : 12.6.12.3.12.3.12.6, et 12.3.12.6.12.6.12.3. C'est fort savant, mais aucune oreille ne pourra suivre et percevoir un rythme aussi complexe (voir *Femmes antiques* ou A. SÉCHÉ, *Muses françaises*, II, 27).

(3) *Enfantillage* (*Vaines tend.*) Aussi ce rythme a-t-il été imité plusieurs fois.

Il peut arriver aussi que les vers pairs soient égaux, et les impairs de mesure différente, tout en restant les plus longs : cette forme est plus raffinée et déjà plus rare. V. Hugo l'a employée avec les vers de 7, 5 et 2, en rimes suivies, dans une *chanson*, bien entendu, et posthume :

Rien n'est comme il devrait être ;
Le maître
Plus que le valet
Est laid (1).

A défaut du quatrain à demi-symétrique à mesures croisées, on a obtenu encore des formes assez simples en disposant les mesures dans l'ordre décroissant, ce qui rapproche davantage le quatrain du quatrain normal à clausule. En ce cas, comme il faut qu'une des mesures soit doublée, c'est la première ou la seconde. C'est encore à Sully-Prudhomme que nous en emprunterons un exemple.

Il leur faut une amie à s'attendrir facile,
Souple à leurs vains soupirs comme au vent le roseau,
Dont le cœur leur soit un asile,
Et les bras un berceau.

Il leur faut pour témoin, dans les heures d'étude,
Une âme qu'autour d'eux ils sentent se poser,
Il leur faut une solitude
Où voltige un baiser (2).

On peut croire que cette combinaison est encore meilleure, je veux dire plus sensible à l'oreille, avec des vers plus courts (3). Des formes telles que 8.8.6.4, ou 8.8.4.2, pourraient aussi produire un heureux effet (4).

(1) *Toute la Lyre*, VII, 23 (8) : il y a dix-sept couplets.

(2) *Conseil* (*Vaines tend.*). Cette forme était déjà dans H. Lucas, *le Triton* (*Choix*, p. 41).

(3) Le bloc dur s'arrondit, s'allonge,
Avec des lignes d'ombre au bord ;
La lime ronge, ronge,
Et mord.

Cl. Hugues, *la Chanson des outils*.

(4) Par exemple, en modifiant la pièce citée plus haut : Je suis le fou de

En dehors de ces deux procédés, on a fait assez peu de chose, et surtout pas grand chose de satisfaisant. Voici quelques vers encore de Sully-Prudhomme :

> Si j'étais Dieu, la mort serait sans proie,
> Les hommes seraient bons, j'abolirais l'adieu,
> Et nous ne verserions que des larmes de joie,
> Si j'étais Dieu.
>
> Si j'étais Dieu, de beaux fruits sans écorces
> Mûriraient ; le travail ne serait plus qu'un jeu,
> Car nous n'agirions plus que pour sentir nos forces,
> Si j'étais Dieu.

Il est aisé de voir que ce qui rend cette forme à peu près satisfaisante, c'est que le premier vers se distingue à peine des suivants, et que nous avons là un quatrain presque identique à des quatrains fort connus. C'est toujours là qu'il faut en revenir : les quatrains à trois mesures ne sont acceptables qu'autant qu'ils s'écartent le moins possible des meilleures formes des quatrains ordinaires. Au surplus, il vaudrait encore mieux ici que le premier vers fût un alexandrin, si le poète n'avait tenu précisément à isoler les quatre syllabes qui lui servent de refrain. En tout cas, les quatrains à trois mesures qui ne peuvent correspondre à peu près ni au quatrain symétrique, ni au quatrain à clausule sont rarement intéressants, étant trop compliqués. Aussi sont-ils très rares chez les modernes. Malheureusement, les poètes du XVIIe siècle se sont fort peu préoccupés de réaliser cette correspondance, et leurs quatrains à trois mesures, absolument dissymétriques, sont fort médiocres. Voici pourtant une stance de Voiture qui est assez jolie, malgré la complication du rythme, aggravée par l'embrassement des rimes :

> Je me meurs tous les jours en adorant Sylvie,
> Mais dans les maux dont je me sens périr,
> Je suis si content de mourir,
> Que ce plaisir me redonne la vie.

Pampelune, — Et l'on m'a vu du haut des toits, — A cheval sur la lune, — La flûte aux doigts. Mais cela ne vaut pas, à beaucoup près, 8.8.8.4. On pourrait même essayer 8.8.5.3, où les deux derniers vers auraient facilement ensemble la même mesure que chacun des deux premiers.

Tout de même cela tient plus de la chansonque de l'ode. Le rythme serait aussi plus facile à saisir, si les vers étaient plus courts, comme ceux-ci, qui sont d'Urfé :

La voici, la volage,
Qui s'en revient vers moi ;
Mais je gage
Que c'est avec dessein de rompre encor sa foi (1).

Mais si Urfé emploie des vers si courts, c'est qu'il appartient à une autre époque : il est encore du XVIe siècle, malgré la date d'*Astrée* et la correction de ses vers. On sait que les poètes du XVIIe siècle s'interdisent l'usage de ces vers, qui seuls pourraient rendre acceptables certains rythmes à mesure triple. Et alors l'effet est rarement heureux. Qu'on en juge par ce quatrain de Corneille :

Peuple, n'en doute point : c'est le Seigneur, c'est lui
Dont le bras invincible a pris notre défense ;
Et son adorable puissance
A qui le sert aime à servir d'appui (2).

Quand le rythme se complique à ce point, autant faire des quatrains libres, comme on a commencé à en faire aux environs de 1650, jusqu'au moment où la strophe libre elle-même céda la place au vers libre, qui fut la mort du lyrisme. C'est le

(1) *Astrée*, IV, 6 (*Œuv. poét. chois.*, éd. Michaut, p. 116.)
(2) *Ps.* 123. En voici un autre, tiré du *ps.* 111 :

Heureux qui dans son âme a fortement gravée
La crainte du Seigneur !
Sa loi sans chagrin observée
Tourne en plaisirs pour lui ce qu'elle a de rigueur.

Les autres formes de Corneille en rimes croisées, 12.8.12.10 (*Imit.*, III, 11), 12.10.12.8 (*ps.* 53), 12.8.12.6 (IX, 543), et 6.12.8.12 (*ps.* 121), sont meilleures. Ajouter 8.12.12.6 embr. (*ps.* 119). Voici, pour finir, un quatrain de Motin, en rimes suivies (*Délices* de 1620, ou *Rec.* de 1627, p. 777) :

Beaux jours, du monde les délices,
Fleurs, de la terre les prémices,
Pour mes yeux, en tout temps aux larmes condamnés,
En vain vous revenez.

C'est une variante moins heureuse d'un quatrain dont nous avons longuement parlé, pp. 118 sqq.

moment de signaler la curieuse disposition adoptée par Malleville dans ses *Stances sur une Belle gueuse* : les quatrains croisés et embrassés alternent régulièrement, comme dans la *Dernière solitude* de Sully-Prudhomme, mais les stances sont franchement libres, et pour vingt-deux stances il y a dix-huit combinaisons (neuf de chaque espèce), dont cinq sur trois mesures (1).

Des quatrains à quatre mesures, il n'y a vraiment rien à dire : ce sont proprement des vers libres (2). Même en les disposant dans l'ordre décroissant, il est douteux qu'on obtienne un résultat satisfaisant. Ils sont d'ailleurs infiniment rares en dehors de la chanson, qui peut seule s'en accommoder. Ils sont même beaucoup trop rares pour avoir pu exercer une influence quelconque sur la formation du vers libre, qui, d'ailleurs, à l'origine, n'avait que deux mesures. Mais les strophes dissymétriques à deux mesures, les quatrains et surtout les sixains, comme nous le verrons, suffirent amplement à faire périr la strophe.

(1) Pour *abab* : 8.12.8.10 et 12.8.12.10 ; pour *abba* : 12.8.8.10, 12.10.8.8, 12.12.8.10. On trouvera ces *Stances* dans Barbin. Mais généralement les quatrains libres étaient sur deux mesures ; nous citerons, parmi les *Poésies diverses* de Brébeuf, une *Réponse à une lettre de Mlle de G.*, qui ouvre le recueil, et une lettre *A Mlle de *** sur un papillon.*

(2)

Chrétiens, publions nuit et jour
Que le Seigneur jamais ne nous dénie
Sa gloire et son amour,
Et que pour les pécheurs sa grâce est infinie.

Qu'Israël confesse aujourd'hui
Que des bons rois, exempts de tyrannie,
Il est le seul appui,
Et que pour les pécheurs sa grâce est infinie.

RACAN, *ps.* 117.

LE QUINTIL

La strophe de cinq vers, peu employée au Moyen âge, assez rare aussi au XVIe siècle, sauf dans les dernières années, et plus encore au XVIIe (Malherbe l'ignore complètement), a été très cultivée au début du XIXe, notamment par Lamartine. Un peu négligée depuis, elle a retrouvé une certaine faveur chez quelques poètes, comme Sully Prudhomme, qui l'a mise sous quinze formes différentes. Jamais pourtant elle n'a pu lutter avec le quatrain et le sixain : elle est seulement la plus usitée des strophes impaires, parce qu'elle est la plus courte, et par conséquent la plus facile, et que son rythme est aussi plus aisé à saisir que celui des autres.

Le quatrain n'avait que trois combinaisons possibles de ses deux rimes doubles : *croisées, embrassées* ou *suivies*. Le quintil, avec une rime double et une triple, peut offrir mathématiquement huit combinaisons (1). Mais de ces huit combinaisons, les

(1) En dehors de *aaabb* et *aabbb*. Ce sont, avec trois *a* : *aabab*, *aabba*, *abaab*, *ababa*, et *abbaa* ; avec trois *b* : *abbab*, *abbba* et *ababb*. Les formes monorimes sont inusitées. D'autre part nous ne parlerons pas ici des formes enchaînées : *aaaab*, *bbbba*, *ccccd*, *ddddc*, etc., ou *aaaab*, *bbbbc*, etc., ou encore *aaaab*, répété plusieurs fois. Ces formes sont propres au Moyen âge, et là même ne furent jamais fort usitées. On les trouvera dans Alain Chartier, dans les *Lays amoureux* de Froissart, avec les combinaisons 3.3.3.7.7, ou 7.7.7.7.3 (Ed. SCHELER, II, 246-305), dans la *Passion* de Gréban (p. 354), avec la combinaison 8.8.3.3.8, dans Jean Marot, en vers de cinq, dans les *Lunettes des Princes* de Meschinot avec la combinaison 7.3.7.3.7, dans les *Faicts et dictz* de Molinet (7.3.7.3.7 ou 7.7.7.7.7), et même au début de l'*Iphigène* de Sibilet. On trouve aussi d'autres formes d'enchaînements, mais dont les spécimens sont uniques ; par exemple, dans une des premières odes de Ronsard, la forme *aabcc*, *bbdee*, *ddfgg*, etc., en octosyllabes (*Odes ret.*, p. 453), forme empruntée à Sannazar (Voir LAUMONIER, *Ronsard*, p. 668, n. 1) ; ou encore une fantaisie de Verlaine,

seules qui soient usitées sont, comme on peut s'y attendre, celles qui dérivent directement du quatrain croisé, par redoublement d'une des quatre rimes. Or parmi celles-là, c'est la forme *abaab*, celle qui redouble la troisième rime du quatrain, qui est de beaucoup la plus employée, au moins chez les modernes. Viennent ensuite, à grande distance, *aabab*, que Marmontel semble ignorer, puis *abbab*.

Il y a évidemment des raisons à cela, et elles ne sont pas difficiles à déterminer. On sait l'importance du dernier vers, et l'intérêt qu'il y a à l'isoler : ce n'est donc pas la quatrième rime qu'on peut redoubler. La preuve, c'est qu'il y au moins une forme hétéroclite, *ababa*, qui, pour ce motif, est encore moins rare que *ababb*, forme détestable (1). Mais la rime sœur, la seconde du quatrain, a une importance sensible encore, sinon égale, car c'est elle qui annonce et fait prévoir la rime finale ; et à ce titre elle marque la césure du quintil, quand il y en a une, ce qui est le cas ordinaire. Or que devient la césure, si on double la seconde rime ? car elle ne peut aller bien, ni après deux rimes pareilles, ni entre les deux. Ce sont donc les deux rimes paires qu'en principe les poètes ont respectées de préférence. Et il y a encore une autre raison, c'est qu'avec *ababb* et *abbab*, l'oreille est fondée à croire la strophe terminée au quatrième vers : le cinquième, surtout dans *ababb*, la surprend, lui ôte sa sécurité, et donne à la strophe un caractère purement conventionnel.

Donc ce sont les rimes impaires que les poètes ont dû doubler de préférence. Si on les double toutes les deux, on a le sixain. Mais on ne peut ici en doubler qu'une. Et voici qui nous révèle bien la nature du quintil : moitié quatrain, moitié sixain. Etant donné d'une part *abab*, d'autre part *aabccb*, ou plutôt *aabaab*, forme originelle, le quintil est composé moitié de l'une,

en décasyllabes, *aabbc*, *ddeec*, *ffggc*, etc., où *c* est alternativement masculin et féminin, pour respecter l'alternance des rimes (*Sagesse*, I, 21; cf. *ibid.*, 23), et une autre en *aabcb*, *ccded*, etc. (*Œuv.*, II 264), et d'autres encore chez d'autres poètes (voir le *Répertoire*).

(1) Telle n'e t pas l'opinion des Anglais. Nous avons vu déjà que *aabb* ne leur déplaisait pas. Partout nous verrons chez eux le goût pour la double rime finale. Le quintil *ababb* est celui qu'ils préfèrent, depuis le XVIe siècle jusqu'au XIX . On le trouvera dans Moore, dans Shelley, dans Tennyson, dans Browning, etc. Ils vont même jusqu'à *aabbb* (Shelley, éd. de 1885, III, 36 et 103), sans parler de *abbaa* (Browning, éd. de 1899, I, 389).

moitié de l'autre, et il est postérieur à toutes les deux, étant dérivé de toutes les deux. Mais laquelle de ses parties dérivera du sixain ? Autrement dit, laquelle des rimes impaires sera doublée de préférence ? Les classiques n'ont pas su choisir, mais les modernes ont mieux aimé, et de beaucoup, doubler la seconde. Or l'école moderne l'emporte sur l'autre aussi bien pour la forme que pour le fond ; aussi a-t-elle eu raison. Et en effet, la première rime paire *b*, en marquant la césure, divise le quatrain en parties inégales, dont la seconde est comme le développement de la première, et doit être la plus longue. De même que nous verrons plus tard le grand dizain classique se composer d'un quatrain suivi d'un sixain, et non d'un sixain suivi d'un quatrain, de même le meilleur *quintil* se compose d'un distique *ab*, suivi d'un tercet *aab*. Ajoutons à cela que la dernière rime, séparée de sa sœur par deux vers, est bien davantage en relief, point capital. Et rien ne trouble ici la sécurité de l'oreille ; lesdeux premières rimes une fois posées, la troisième peut se redoubler sans inconvénient : l'oreille attend patiemment la rime finale, sachant bien que, tant qu'elle n'est pas venue, la strophe n'est pas finie ; outre que la satisfaction est d'autant plus vive qu'elle a été différée. C'est pourquoi beaucoup de poètes modernes, entre autres Lamartine, ne connaissent que la forme *abaab* (1).

Nulle part n'apparaît mieux qu'ici le caractère *nécessaire* des principales formes lyriques. Au premier abord on pourrait les croire conventionnelles ; il n'en est rien. Ce sont les poèmes à forme fixe dont la forme est purement conventionnelle ; mais les formes lyriques essentielles sont imposées par la force des choses. On peut s'en écarter momentanément pour chercher à faire preuve d'originalité : il faut toujours en revenir aux formes essentielles, qui sont *nécessaires* (2).

(1) Toujours masculine chez lui, comme chez V. Hugo et Sully Prudhomme. — Chose curieuse, *abaab* est presque inconnu aux Anglais jusqu'au XVIII[e] siècle.

(2) On voit combien il est faux de dire, comme Philipon de la Madeleine dans son *Dictionnaire des rimes*, que « le poète peut disposer comme il lui plaît les vers de la première strophe, et y mélanger les rimes à son gré », pourvu qu'il continue comme il a commencé. C'est à peu près ce que disait Ronsard, mais c'est une des plus graves erreurs qu'on puisse commettre en cette matière.

§ 1. — *Le Quintil* abaab *isométrique.*

Le quintil de la forme *abaab* n'est pas absolument inconnu du Moyen âge. On l'y enchaînait, comme le quatrain : *abaab, bcbbc,* etc., chaque rime étant quintuple (1). Marot le libéra, mais seulement en octosyllabes ; c'est d'ailleurs presque toujours ainsi qu'on l'emploie (2). Il y a pourtant un poète ancien, fort inconnu aujourd'hui, qui ne s'est pas contenté de l'octosyllabe, et a construit plusieurs fois ce quintil en alexandrins : c'est Abraham de Vermeil, un des coryphées des *Muses Ralliées,* notamment dans les cinquante-sept strophes de la *Mort d'Astrée* (3).

L'alexandrin n'est guère plus fréquent chez les modernes que chez les anciens (4). On le trouve pourtant dans la troisième ballade de V. Hugo, la *Grand-mère,* et dans une pièce des *Voix intérieures* :

C'était un grand château du temps de Louis treize... ;

(1) Cf. le *Recueil* de Montaiglon, XIII, 8, et Chastelain, VI, 79 (Voir Chatelain, *Recherches sur le vers français,* p. 131.) Les dialogues et monologues de Roger de Collerye commencent par un sixain, dont le dernier vers en commence un autre, et ainsi de suite jusqu'au bout, ce qui fait qu'on a en réalité une série de quintils enchaînés : *aabaab, bcbbc, cdccd,* etc., avec beaucoup d'enjambements d'ailleurs, qui font qu'on pourrait se tromper sur le rythme, et imaginer par exemple *aabaa, bbcbb, ccdcc,* etc. : ce serait une erreur.

(2) *Psaumes* 4 et 15. On en trouvait déjà quelques-uns, *passim,* dans la *Moralité de l'Assomption* de J. Parmentier, qui est de 1531 (réimp. en 1869 dans la collection gothique de Silvestre).

(3) C'est-à-dire de Gabrielle d'Estrées : on en trouvera quelques-unes dans P. Olivier, *Cent poètes,* p. 36. (V. les *Muses ralliées* de 1603, p. 203, puis, dans la série des *Vers funèbres,* pp. 26, 35 et 73). Ce volume contient quarante pièces de ce poète. Le volume de 1600 en contenait 107, son œuvre complète (V. Lachèvre, IV, 200). Vermeil a un tel goût pour le quintil *abaab,* qu'il l'a construit aussi, en octosyllabes, avec le quatrain, créant ainsi (ou retrouvant) une des formes principales du neuvain ; il en a même fait un onzain. Nous y reviendrons. Ajoutons que le quintil d'alexandrins *abaab* avait été réalisé avant lui par Jean de la Jessée et Cl. Gauchet : ce dernier affectionne particulièrement les divers quintils d'alexandrins, *abaab, abbab, abaab, aabab* ; on les trouvera tous dans *Le livre de l'Ecclésiastique,* 1596.

(4) Au xviie siècle, je ne l'ai rencontré que dans Adam Billaut.

mais V. Hugo mélange ordinairement cette strophe avec d'autres. Vers le même temps Musset écrivit dans ce mètre la fin de la *Nuit d'août* et les stances *A Ninon* :

Si je vous le disais pourtant que je vous aime,
Qui sait, brune aux yeux bleus, ce que vous en diriez ?
L'amour, vous le savez, cause une peine extrême,
C'est un mal sans pitié que vous plaignez vous-même ;
Peut-être cependant que vous m'en puniriez.

Si je vous le disais, que six mois de silence
Cachent de longs tourments et des vœux insensés ;
Ninon, vous êtes fine, et votre insouciance
Se plaît, comme une fée, à deviner d'avance ;
Vous me répondriez peut-être : Je le sais (1)...

Le décasyllabe classique est dans Du Bellay et dans les *Pensées d'août* de Sainte-Beuve :

Nous ne passons qu'un instant sur la terre,
Et tout n'y passe avec nous qu'un seul jour.
Tâchons du moins, du fond de ce mystère,
Par œuvre vive et franche et salutaire,
De laisser trace en cet humain séjour.

Mais les poètes modernes préfèrent et emploient même assez volontiers ici l'autre décasyllabe (2).

L'octosyllabe, nous l'avons dit, est le seul mètre un peu répandu. Après Marot, qu'on a cité dans l'*Introduction*, on le trouve dans Du Bellay, dans Ronsard, et surtout dans une chanson célèbre de J. de la Taille, dont on cite fréquemment un couplet :

Elle est comme la rose franche
Qu'un jeune pasteur, par oubli,
Laisse flétrir dessus la branche,
Sans se parer d'elle au dimanche,
Sans jouir du bouton cueilli (3).

(1) Citons aussi, de Leconte de Lisle, le *Bernica*, des *Poèmes barbares*. Dans deux autres pièces, la *Vérandah* (P. B.) et *Dans le ciel clair* (P. T.) le poète répète les deux premiers vers à la suite de la strophe dans l'ordre inverse, ce qui en fait sept. SullyPrudhomme a aussi employé cette strophe plusieurs fois.

(2) V. Hugo l'a employé le premier dans *Le Rhin*, lettre 20 (cf. deux strophes de *Toute la Lyre*, VI, 21).

(3) Ed. de Maulde, I, 144. Cf. notamment Du Bellay, éd. Becq, p. 97 (f.) ;

Cette strophe légère, employée avec succès par Fontanes, est six fois dans Lamartine (1), neuf fois dans les premières œuvres de V. Hugo :

N'as-tu pas pour toi, belle juive,
Assez dépeuplé mon sérail ?
Souffre qu'enfin le reste vive.
Faut-il qu'un coup de hache suive
Chaque coup de ton éventail ? (2)

C'est aussi le rythme de l'*Andalouse* de Musset et de *A Suzon.* Il était si bien à la mode aux environs de 1828, que Sainte-Beuve l'a employé dix fois dans les seules *Poésies de Jos. Delorme,* après quoi il n'y est jamais revenu. Plus récemment, Sully Prudhomme l'a employé plusieurs fois.

Dans une jolie chanson de jeunesse, Corneille a employé le vers de sept, et en répétant le troisième vers après le quatrième, il a triplé la troisième rime, mais c'est tout de même un quintil, avec une espèce de refrain interne :

Si je perds bien des maîtresses,
J'en fais encor plus souvent,
Et mes vœux et mes promesses
Ne sont que feintes caresses,
Et mes vœux et mes promesses
Ne sont jamais que du vent.

Nous retrouvons le vers de sept dans les *Voix intérieures* :

Lorsque ainsi que des abeilles
On a travaillé toujours,
Qu'on a rêvé des merveilles,
Lorsqu'on a sur bien des veilles
Amoncelé bien des jours ;

Nic. Rapin, *Plaisirs du gentilhomme champêtre,* parus d'abord dans les *Plaisirs de la Vie rustique,* 1581 (ne sont pas dans les *Œuvres* de 1610, mais se trouvent dans beaucoup de recueils).

(1) Notamment dans les *Méditations,* I, 28 (*A une fleur*), et II, 26 (*Adieux à la poésie*).

(2) *La Sultane favorite* (*Orient.*, 12) ; cf. notamment la *Fiancée du Timbalier* (*Ball.*, 6), parodiée par Banville dans les *Odes funambulesques,* et mise en musique par Saint-Saëns.

Sur votre plus belle rose,
Sur votre lys le plus beau,
Savez-vous ce qui se pose ?
C'est l'oubli pour toute chose,
Pour tout homme le tombeau (1).

V. Hugo a employé aussi le vers de six (2) ; il est même allé jusqu'aux vers de cinq et quatre (3).

§ 2. — *Le Quintil* abaab *hétérométrique.*

Les strophes hétérométriques n'ont guère été employées que par les modernes, et avec modération.

Parlons d'abord, naturellement, du quintil à clausule, infiniment rare chez les classiques. Dans la grande strophe, V. Hugo l'a inauguré et l'a préféré au quintil isométrique ; mais il ne l'a employé qu'à ses débuts, presque toujours avec le vers final de huit. Nous avons cité plus haut *La fille d'O'Taïti,* écrite à dix-neuf ans. Voici les *Fantômes,* pièce fameuse des *Orientales* :

Hélas ! que j'en ai vu mourir, de jeunes filles !
C'est le destin. Il faut une proie au trépas.
Il faut que l'herbe tombe au tranchant des faucilles ;
Il faut que dans le bal les folâtres quadrilles
Foulent des roses sous leurs pas...

Quoi ! mortes ! quoi ! déjà sous la pierre couchées !
Quoi ! tant d'êtres charmants sans regard et sans voix !
Tant de flambeaux éteints ! tant de fleurs arrachées !...
Oh ! laissez-moi fouler les feuilles desséchées,
Et m'égarer au fond des bois ! (4)

(1) *Voix int.*, 17. Cf. Lamartine, *Cantique sur un rayon de soleil* (*Recueill.*, 16). Le vers de sept avait été inauguré par Ronsard.

(2) *Odes*, V, 25 (*Rêves*) ; *F. d'aut.*, 37 (*la Prière pour tous*, 9). Cf. Lamartine, *Harm.*, III, 13, et IV, 6 (l'une de ces pièces est une réponse aux *Rêves* de V. Hugo). Ce rythme était déjà dans Baïf.

(3)

Parfums de la sève
Dans les bois mouvants !
Odeur de la grève,
Qui la nuit s'élève
Sur l'aile des vents !
F. d'aut., 37.

Tandis que l'heure
S'en va fuyant,
Mon chant qui pleure
Dans l'ombre effleure
Ton front riant.
Angelo, II, 4.

(4) Cf. *Odes*, IV, 7 et 9 ; V, 7 et 11. Dans la *Ballade V* (*le Géant*), ce rythme

Le vers final de six est beaucoup plus rare, et paraît un peu court après quatre alexandrins (1). Les autres quintils à clausules ne sont presque pas employés, sauf parfois celui qui a pour base le décasyllabe moderne :

Une étoile d'or là-bas illumine
Le bleu de la nuit, derrière les monts ;
La lune blanchit la verte colline :
Pourquoi pleures-tu, petite Christine ?
Il est tard, dormons.

— Mon fiancé dort sous la noire terre,
Dans la froide tombe il rêve de nous.
Laissez-moi pleurer, ma peine est amère ;
Laissez-moi gémir et veiller, ma mère,
Les pleurs me sont doux. (2)

Soulary a pris l'octosyllabe pour base dans une jolie pièce sur son « Village de Lyon » :

Nous avons deux jolis russeanx,
Où l'on peut se noyer sans peine ;
Ils portent d'assez fiers bateaux,
Et fourniraient de belles eaux
A votre Seine.

Le rythme qui dans le quintil *abaab* correspond le mieux au

alterne avec la strophe isométrique. Cf. l'*Oiseau captif* de Th. Lebreton, dans les *Souvenirs* d'Ed. Fournier, et aussi Lamartine, *Médit.*, I, 11 (postérieur à V. Hugo) et *Recueill.*, 9.

(1) Enfant ! si j'étais roi, je donnerais l'empire,
Et mon char, et mon sceptre, et mon peuple à genoux,
Et ma couronne d'or, et mes bains de porphyre,
Et mes flottes à qui la mer ne peut suffire,
Pour un regard de vous !

V. Hugo, *F. d'aut.*, 22.

(2) Leconte de Lisle, *Christine* (P. B.) Voici le décasyllabe classique, dans *Qu'aimez-vous* ? de Ch. Dovalle.

J'aime un œil noir sous un sourcil d'ébène,
Sur un front blanc j'aime de noirs cheveux :
Et vous avez de longs cheveux d'ébène
Sur un front blanc, et le jais est à peine
Aussi noir que vos yeux.

quatrain symétrique, c'est celui qui a le second et le cinquième vers plus courts. Les vers de douze et six et ceux de huit et six, ainsi construits, se rencontrent déjà au XVIe siècle. Les romantiques, et plus tard Sully Prudhomme, ont fréquemment employé les vers de douze et huit :

Le parfum d'un lys pur, l'éclat d'une auréole,
La dernière rumeur du jour,
La plainte d'un ami qui s'afflige et console,
L'adieu mystérieux de l'heure qui s'envole,
Le doux bruit d'un baiser d'amour...

Le chant d'un chœur lointain, le soupir qu'à l'aurore
Rendait le fabuleux Memnon,
Le murmure d'un son qui tremble et s'évapore...
Tout ce que la pensée a de plus doux encore,
O lyre ! est moins doux que son nom ! (1)

Les formes à base de vers courts, si usitées dans le quatrain symétrique, s'emploient ici fort peu. Elles donneraient pourtant des résultats intéressants. Voici des vers de Henri Blaze, qui eut jadis quelque célébrité :

Beau mois du soleil et des pluies,
Etrange mois !
Qui sur les fleurs épanouies
Répands tes eaux et les essuies
Par jour vingt fois...

Mois insensé dont l'humeur change
Comme le son,
Je t'aime, avril, ô mois étrange !
Et veux chanter à ta louange
Une chanson.

Et voici encore une pièce de V. Hugo, *Delphine Gay*.

Il est temps que je m'en aille
Loin du bruit,
Sous la ronce et la broussaille,
Retrouver ce qui tressaille
Dans la nuit.

(1) V. Hugo, *Son nom* (*Odes*, V, 13) : ces strophes sont alternées avec le quintil à clausule. Cf. Lamartine, le *Génie dans l'obscurité* (*Harm.* III, 11), et Gautier, *Les Souhaits* (I, 18). On trouvera les vers de douze et six dans Desbordes-Valmore, II, 11.

Tous mes nœuds dans le mystère
Sont dissous.
L'ombre est ma patrie austère.
J'ai moins d'amis sur la terre
Que dessous (1).

Les plus usités parmi les quintils irréguliers sont ceux qui offrent deux vers de huit ou de six à la suite de trois alexandrins. Et en effet, deux vers courts pour terminer un quatrain, c'est trop, et la strophe manque d'équilibre ; dans le quintil, au contraire, j'entends *abaab*, l'équilibre est parfait. En voici un exemple emprunté à Corneille :

Un jour, un jour viendra qu'il faudra rendre compte
Non de ce qu'on a lu, mais de ce qu'on a fait ;
Et l'orgueilleux savoir, à quelque point qu'il monte,
N'aura lors que la honte
De son mauvais effet.

Où sont tous ces docteurs qu'une foule si grande
Rendait à tes yeux même autrefois si fameux ?
Un autre tient leur place, un autre a leur prébende,
Sans qu'aucun te demande
Un souvenir pour eux (2).

(1) Cette pièce, de l'époque des *Orientales*, n'a paru que dans *Toute la Lyre* (V, 18) ; il y a vingt-sept strophes. La chanson populaire qui a pour refrain *La bonne aventure* est dans le même rythme, en vers de sept et cinq. Avec deux vers de plus, ce sera la chanson d'Alceste. Et voici pour finir, une des rares pièces que Banville ait écrites en quintils, la *Chanson de ma mie* (*Stal.*) :

On change tour à tour
De folie :
Moi, jusqu'au dernier jour,
Je m'en tiens à l'amour
De ma mie.

Toutes ces formes sont rares. On dirait que les poètes ont encore préféré 8.8.8.8.4 et 8.8.8.8.2, d'ailleurs peu usités, et qui assurément valent moins :

On y mange à peu près son pain
On y boit à peu près son verre,
On y vit à peu près son train,
On est même à peu près certain
D'aller en terre.

SOULARY, *Lyon.*

La strophe y gagnerait certainement, si le second vers était réduit de moitié.

(2) *Imit.*, I, 3. Il y a dans ce rythme *deux* strophes de Lamartine (*Médit.*, I, 8) et *une seule* de V. Hugo (*Lég. des S.*, 48, fin).

On reconnaît aisément là une variante d'un sixain fameux de Malherbe. Nous retrouverons en effet cette fin de strophe dans le sixain, où elle est moins rare, et nous montrerons alors l'avantage que présente ici le vers de huit sur celui de six (1).

V. Hugo, à ses débuts, a mis *une fois* trois alexandrins entre deux octosyllabes, forme assez médiocre, imitée de Lebrun, à laquelle il n'est jamais revenu (2).

Il est rare que les vers courts soient au nombre de trois ou de quatre. Les meilleures formes en ce cas et les moins rares,

(1) C'est le vers de huit qu'on trouve dans le *Chantecler* de M. Rostand :

Je t'adore, Soleil ! Tu mets dans l'air des roses,
Des flammes dans la source, un dieu dans le buisson !
Tu prends un arbre obscur et tu l'apothéoses !
O soleil, toi sans qui les choses
Ne seraient que ce qu'elles sont !

Cette forme remonte à de jolies *Stances* de Mme Deshoulières : *Agréables transports*. Il y en a aussi *une* strophe dans V. Hugo, *Orient.*, 17. Et voici, de V. Hugo (*R. et O.*, 27), le même dessin en vers plus courts :

Oh ! quand je dors, viens auprès de ma couche,
Comme à Pétrarque apparaissait Laura,
Et qu'en passant ton haleine me touche...
Soudain ma bouche
S'entrouvrira.

Faut-il citer ici la *Chanson des Heures* de X. Privas en 10.10.10.5.5 (décas. mod.), où les deux derniers vers répètent le premier, mais renversé ?

(2) Vous dont le poétique empire
S'étend des bords du Rhône aux rives de l'Adour,
Vous dont l'art tout-puissant n'est qu'un joyeux délire,
Rois des combats du chant, rois des jeux de la lyre,
O maîtres du savoir d'amour !

Odes, IV, 5.

Ceci n'est qu'une mauvaise variante du quintil à clausule ; mieux vaudrait déplacer le vers court, et le mettre avant-dernier :

Qu'importe à ce vivant que je suis, et qui passe
Sous la stupidité lumineuse du ciel,
Le muet flamboiement des torches de l'espace,
Et la marche que rien ne lasse
D'un monde indifférent qu'on nous dit éternel ?

SÉB.-CH. LECONTE, *la Tentation de l'homme*, 111.

Cf. MUSSET, *A mon ami Edouard B*, où le quatrième vers est de six syllabes, ainsi que dans les *Adieux* de Mme TASTU. Dans la *Fête du 14 juillet* d'ANDRÉ CHÉNIER, le quatrième vers est de huit syllabes avec le second.

sont celles qui ajoutent aux deux derniers vers soit le troisième, soit, et mieux encore, le second :

Vous ne distrairez pas les malheureuses mères,
Tant qu'elles pleurent leurs enfants ;
Les discours ou le bruit ne les soulagent guères :
Recueillez leurs larmes amères,
Aidez leurs soupirs étouffants :

Il faut que la douleur, par les sanglots brisés,
Se divise un peu chaque jour,
Et dans les libres pleurs, dissolvante rosée,
Sur le tombeau qui l'a causée
Se dissolve un peu chaque jour (1).

Les combinaisons à trois mesures sont fort rares et présentent peu d'intérêt (2).

(1) Sully Prudhomme, *Consolation* (*Stances*). Cf. *La République sous Robespierre* de M.-J. Chénier. Cela paraît préférable à 8.12.8.8.12, que voici, et qui pourtant est symétrique (Le Brun, *Odes*, III, 4) :

Le daim qui peut rompre ses toiles
Revient-il s'engager dans les rets du chasseur ?
Trahi des vents et des étoiles,
Va-t-il leur confier ses voiles,
Le nocher qui du port goûte enfin la douceur ?

Cette forme est à 12.8.12.12.8 ce que 8.12.8.12 était à 12.8.12.8 : on en voit la faiblesse. De même la combinaison 8.8.8.8.12 a le même défaut que 8.8.8.12, aggravé peut-être ; pourtant, s'il n'y a qu'un vers long, il est certain que sa meilleure place est la dernière, afin qu'il soit mis en relief, puisqu'il est seul :

De ce cortège de la Grèce
Suivez les banquets séducteurs,
Mais fuyez la pesante ivresse
De ce faux et bruyant Permesse
Que du Nord nébuleux boivent les durs chanteurs.

A. Chénier, *Poés. div.*, fragm. 6.

(2) En voici un exemple emprunté à La Motte, et qui est passable, n'étant qu'une variante de la forme qu'on vient de voir :

A mon secours, Seigneur : c'est ma voix qui t'appelle ;
Je n'ai point d'autre protecteur.
Humilié, souffrant, j'ai ranimé mon zèle,
J'ai dit : Dieu lui seul est fidèle,
Et tout homme est menteur.

Cf. une chanson de la *Lyre* de Tristan (*Plaintes d'Acante*, éd. Madeleine, p. 203). Un quintil de M. Rostand, que nous citerons plus loin (dans la

§ 3. — *Le Quintil* aabab.

Nous avons dit que la meilleure forme du quintil, après *abaab*, était *aabab*. On ne dirait pas qu'il y ait grande différence, et l'on se demandera peut-être pourquoi nous les avons séparées, ayant réuni les quatrains *abab* et *abba*. En réalité, la différence est sérieuse, car la césure, qui dans *abaab* était en principe après le second vers, est ici après le troisième. Cela change tout l'équilibre de la strophe, car c'est la seconde partie qui devient la plus courte. C'est pourquoi la première forme était meilleure sans comparaison, quoique les classiques aient paru aimer autant celle-ci (1). Voici quelques strophes isométriques (ce sont les plus usitées) :

Toi qu'en ces murs, pareille aux rêveuses sylphides,
Ce vitrage éclairé montre à mes yeux avides,
Jeune fille, ouvre-moi ! Voici la nuit, j'ai peur !
La nuit, qui, peuplant l'air de figures livides,
Donne aux âmes des morts des robes de vapeur !...

Hélas ! il est trop tard pour rentrer dans ma rose !
Châtelaine, ouvre-moi, car ma demeure est close.
Recueille un fils du jour égaré dans la nuit ;
Permets, jusqu'à demain qu'en ton lit je repose ;
Je tiendrai peu de place et ferai peu de bruit (2).

forme *abbab*), et dont les alexandrins sont des trimètres, a suggéré à Mme de Visme (*Vega*) le quintil 12.8.12.4.4 où tous les éléments sont de quatre syllabes (*Jardins des Hesp.*, 109) :

Les îles d'or sur les flots lents dorment bercées
Par les soupirs profonds des mers.
Endormez-vous ce soir aussi, peines passées,
Tristes pensées,
Regrets amers,

L'équivalence de ce rythme avec 12.8.12.8 le rend très acceptable. Nous retrouverons Mme de Visme au sixain, avec le même mélange de mesures.

(1) On trouve déjà ce rythme en vers de dix, dans *Belle Erembor*, chanson du XIIe siècle (Crépet, I, 42), puis dans Marot. Chassignet, qui dans ses *psaumes* a employé vingt fois le quintil, ce qui est beaucoup, a employé celui-là dix fois, dont une seule en stances féminines.

(2) V. Hugo, *Le Sylphe* (*Ball.*, 2) ; cf. id., *Odes*, V, 9 et 10. Ce rythme remonte à Cl. Gauchet.

Oh ! le ciel bleu ! j'en suis comme ivre !
Sur mon pupitre est un gros livre ;
Mais quel air maussade, ennuyeux !...
Apprend-il seulement à vivre
Comme feraient deux jolis yeux ?...

Au moins, près des claires fontaines,
J'écouterais les voix lointaines
Qui sourdent du sol attiédi ;
J'entendrais frémir par centaines
Les baisers que sème midi (1).

Ici les formes de strophes hétérométriques les plus employées sont, avec les strophes à clausule, celles qui ont le troisième et le cinquième vers plus courts, pour accorder les mesures avec les rimes ; mais elles sont fort rares les unes et les autres avec base d'alexandrins (2). En voici deux strophes en vers courts, plus usités :

(1) G. Vicaire, *Premier soleil* (*Em. bress.*). Cf. Marot, cité dans l'*Introduction*, et trois strophes des *Châtiments* (II, 4).

Il y a en vers de sept trois pièces intéressantes : une *Chanson* de Pontus de Tyard, citée dans l'*Introduction*, le *Laurier* de Baif, qui a 125 strophes (éd. Becq, p. 18), et la *Crevaille* de Saint-Amant. Voici enfin le vers de six, tiré des *Foresteries* de Vauquelin (I, 13) :

L'hiver est la détresse
Et la peste, qui blesse
Arbres et arbrisseaux,
Et la grand' sécheresse
Est la peste des eaux.

Mais la peste maline
Qui plus l'homme effémine
Que tous les animaux,
C'est l'amour féminine,
Principe de tous maux.

(2) Chez dix peuples vaincus je passai sans défense,
Et leur respect craintif étonnait mon enfance ;
Dans l'âge où l'on est plaint, je semblais protéger.
Quand je balbutiais le nom chéri de France,
Je faisais pâlir l'étranger.
V. Hugo, *Mon enfance*, (*Odes*, V, 9).

Son pas est différent du pas des autres hommes,
Et si j'entends ce bruit près des lieux où nous sommes,
Ma mère, je rougis d'émoi ;
Quand tu parles de lui, quand surtout tu le nommes,
Je baisse les yeux malgré moi.
Sully Prudhomme, *Fleur sans soleil* (*Stances*).

Cf. deux *pss.* de Chassignet en 12.12.6.12.12 (La Maynardière, *Poètes chrét.*, 327 et 334), et *La Dame avare* de Chevreau, en 8.12.12.12.8 (*Poés.*, p. 141).

Toi qui fleuris ce que tu touches,
Qui, dans les bois, aux vieilles souches
Rends la vigueur,
Le sourire à toutes les bouches,
La vie au cœur ;

O printemps, alors que tout aime,
Que s'embellit la tombe même,
Verte au dehors,
Fais naître un renouveau suprême
Au cœur des morts ! (1)

Les poètes du XVIe et du XVIIe siècle mettaient ici le vers de six au lieu de celui de quatre, et même assez fréquemment (2). Il est surprenant que les classiques aient préféré à ce point la forme 8.8.6.8.6 *aabab* à la forme 8.6.8.8.6 *abaab*, qui nous semblerait à nous beaucoup mieux équilibrée. Mais les poètes modernes eux-mêmes, qui se rendent parfaitement compte de la supériorité de *abaab* sur *aabab*, ne semblent pas avoir préféré sensiblement 8.4.8.8.4 *abaab*, que nous citons plus haut, à 8.8.4.8.4 *aabab*, qu'on vient de lire. L'avantage pourtant ne paraît pas douteux. Au surplus les deux formes sont jolies et pourraient être utilisées davantage, ainsi que les formes correspondantes qui construisent le vers de sept avec ceux de cinq ou de trois (3).

(1) SULLY PRUDHOMME, *Prière au printemps* (*Solit.*) Cf. V. HUGO, *Chât.*, VII, 3. Ni l'un ni l'autre ne se doutaient apparemment qu'on trouve ce rythme au XVIe siècle.

(2) Voir dans l'*Introduction*, p. 26, deux strophes de Baïf. Cf. un chœur de *Cornélie*, de R. Garnier et une curieuse *Chanson* de Malleville : *A la louange de l'eau* :

Elle sait les sens ranimer,
Elle fait les plantes germer,
Sa force est naturelle ;
Et le vin qui la fait blâmer
Ne serait point sans elle.

Cette forme rappelle de très près la *Lindenschmidstrophe* des allemands, fort usitée au XVIe siècle, et qui était féminine, comme dans l'exemple de Baïf. Cette strophe dérivait de la fameuse *Morolfstrophe*, du moyen haut allemand, avec un vers sans rime, *aabxb* (KAUFMANN, *Deutsche Metrik*), Cf. encore COLERIDGE, éd. Tauchnitz, p. 192.

(3) Signalons encore, en vers courts, une chanson de Voiture pour Mlle de Vigean, en 6.2. (ou 3) 6.6.6 :

V. Hugo a construit une fois cette forme sur trois mesures :

Un hymne harmonieux sort des feuilles du tremble ;
Les voyageurs craintifs, qui vont la nuit ensemble,
Haussent la voix dans l'ombre où l'on doit se hâter.
Laissez tout ce qui tremble
Chanter...

C'est pour renaître ailleurs qu'ici-bas on succombe.
Tout ce qui tourbillonne appartient à la tombe.
Il faut dans le grand tout tôt ou tard s'absorber.
Laissez tout ce qui tombe
Tomber ! (1)

§ 4. — *Les quintils* abbab *et* ababb.

Ce qui fait l'infériorité de la forme *abbab* sur la forme *aabab*, outre qu'elle peut paraître terminée au quatrième vers, c'est que la césure en est flottante. Elle ne peut guère être après le second vers, la rime étant répétée immédiatement ; et d'autre part une césure après deux rimes semblables, cela ne satisfait guère l'oreille. Est-ce pour ce motif, c'est-à-dire pour ne point avoir de césure fixe, que Leconte de Lisle, qui ne sort guère du quatrain et du quintil, a adopté cette forme, à partir des *Poèmes Barbares* ? Ou n'est-ce pas peut-être encore tout simplement pour se distinguer de V. Hugo, préoccupation or-

Notre aurore vermeille
Sommeille.
Qu'on se taise à l'entour,
Et qu'on ne la réveille
Que pour donner le jour.

Le P. Martial de Brive a jugé à propos de reprendre ce rythme, pour mettre en vers par exemple les *Commandements de Dieu et de l'Eglise* !

(1) *Q. Vents*, III, 10. Le rythme est curieux, mais il manque un peu d'équilibre. Il a été imité par G. Deschamps, *Rythme de la vie*, 190. Voici encore un exemple de La Fare (trad. d'*Horace*, II, 14), assez médiocre, quoique d'une forme passable, si l'on se rappelle ce qui a été dit à propos du quatrain.

On a beau fuir de Mars la main ensanglantée,
Et des vents du midi la vapeur empestée :
Il faut descendre chez les morts ;
Du Cocyte il faut voir l'eau noire et détestée,
Et les funestes bords.

gueilleuse, dont son œuvre en somme pâtit, loin d'y gagner ? Toujours est-il qu'il n'emploie jamais *aabab* (rarement aussi *abaab,* qui n'est pas rare dans Hugo), tandis qu'*abbab,* que V. Hugo ne connaît pas (1), a servi à Leconte de Lisle pour des poèmes importants, et particulièrement pour les cinq cents vers de Qaïn. Quels qu'aient été ses motifs, toujours est-il que cette forme n'offre point de césure fixe chez lui. Et cela montre bien comme il est épique plutôt que lyrique : cette strophe n'est pour lui qu'un cadre assez artificiel, *employé d'ailleurs uniquement en alexandrins,* et qu'il aurait pu aussi bien remplacer par des rimes plates, surtout dans les cent strophes de Qaïn :

C'est ainsi qu'ils rentraient, l'ours velu des cavernes
A l'épaule, ou le cerf, ou le lion sanglant.
Et les femmes marchaient, géantes, d'un pas lent,
Sous les vases d'airain qu'emplit l'eau des citernes,
Graves, et les bras nus, et les mains sur le flanc...

Le vent respectueux, parmi leurs tresses sombres,
Sur leur nuque de marbre errait en frémissant,
Tandis que les parois des rocs couleur de sang,
Comme de grands miroirs suspendus dans les ombres,
De la pourpre du soir baignaient leur dos puissant (2).

Les vers plus courts n'ont rien de plus lyrique que l'alexandrin :

Dans ma cellule solitaire
Où seul le souvenir me suit,
Que de fois j'ai songé la nuit
A la chambre où mon vieux grand-père
Vécut et s'endormait sans bruit.

(1) Sauf dix alexandrins des *Contemplations* (IV, 10) et dix vers de sept dans *Cromwell* (III, 1), qui ne peuvent ni les uns ni les autres passer pour des strophes.

(2) Il y a encore, dans les *Poèmes Barbares, l'Epée d'Angantyr, le Massacre de Mona* (quintils géminés en quatorze dizains), *Djihan-Ara,* et la *Fin de l'homme,* puis les *Bucoliastes* (parus pour la première fois dans les *Poésies Barbares* de 1859, et insérés depuis dans les *P. Antiques*), et cinq autres pièces dans les *Poèmes Trag.* et les *Dern. Poèmes.* Parce que Leconte de Lisle avait employé ce rythme, on l'a imité, notamment Borelli dans deux poèmes couronnés par l'Académie en 1885 et 1891. Notons qu'on trouve déjà l'alexandrin dans Gauchet.

Maintenant sous l'herbe et la pierre,
A côté de sa sœur il dort ;
Et parfois dans un rêve encor
J'entends la canne du grand-père
Retentir dans le corridor (1).

Il est clair que ce ne sont pas là des strophes : l'ordre des rimes y paraît purement conventionnel, ou bien encore on dirait d'un quatrain embrassé auquel on ajouterait un vers supplémentaire, ce qui ne serait pas pour améliorer une forme déjà inférieure.

Des formes hétérométriques il y a moins à dire encore. La seule dont on trouve quelques exemples, c'est le quintil à clausule (2). On remarquera que la correspondance entre les rimes et les mesures ne donne ici rien de bon, à cause de cette malencontreuse rime double, si mal placée. Aussi la forme 12.8.8.12.8 est-elle fort rare. Port-Royal en cite un exemple « d'une personne de condition », ayant pour sujet le petit comte Dunois, « dont feue Mme de Longueville accoucha avant terme », et qui put néanmoins être baptisé. Ce sont trois strophes, qui ont paru à Lancelot « dignes d'être conservées à la posté-

(1) A. Theuriet, *le Grand-père*. Ce quintil est déjà dans Th. de Bèze (ainsi que le décasyllabe). Cf. surtout des *Stances* (f.) de Lalane *à Ménage* (Sercy, I, 276, ou Barbin, IV, ou éd. Saint-Marc). Le vers de sept, qui remonte à Baïf, a été employé par Chaulieu dans une jolie pièce *Contre la corruption du style* :

Du poète de Sicile
Qu'est devenu le hautbois,
La flûte et la douce voix
Dont Moschus dans une idylle
Chantait les prés et les bois ?

(2) En voici un exemple de Rousseau (*Odes*, I, 12).

Comment tant de grandeur s'est-elle évanouie ?
Qu'est devenu l'éclat de ce vaste appareil ?
Quoi ! leur clarté s'éteint aux clartés du soleil ?
Dans un sommeil profond ils ont passé leur vie,
Et la mort a fait leur réveil.

On trouvera le quintil à base d'octosyllabes dans le *Traquet* de Theuriet (*Jardin d'aut.*). Dans Musset, *Marrons du feu*, 3, il y a *un* couplet de cette forme, et un autre plus loin en 7.7.7.7.2. Juste Olivier, l'ami de Sainte-Beuve, a employé aussi 8.8.8.8.4, et autres formes voisines, notamment 8.4.8.8.8. dont il a fait *Héléna*, poème de deux cents strophes.

rité. » La « personne de condition » est l'ambassadeur Chanut, comme on peut voir dans le *Recueil* de 1671. Voici la première strophe :

> Entre les noms fameux des princes de ma race,
> Le mien paraît sans ornement,
> Et n'ayant vécu qu'un moment,
> De toute leur grandeur je n'eus rien que la place
> Où fut dressé ce monument (1).

Ce rythme a eu si peu de succès que je n'ai même rencontré aucun exemple de 8.4.4.8.4. J'ajoute que trois vers plus courts que les deux autres font à la strophe un médiocre équilibre, nouvelle raison pour ne pas doubler une des rimes paires du quatrain (2).

Si déjà la forme *abbab* n'est pas heureuse, la forme *ababb*, qui redouble la quatrième rime, l'est bien moins encore ; doubler la dernière rime, pour les Français du moins, c'est faire un contre-sens lyrique radical, qu'on est surpris de rencontrer dans les *Harmonies* de Lamartine :

(1) Voir le Recueil de 1671, t. II, p. 210. On retrouve ce rythme dans Sully Prudhomme, *le Bonheur*, IV.

(2) Voici pour les curieux quelques combinaisons, d'ailleurs peu usitées, ou même uniques :

> Oh ! que cet asile a de charmes !
> Que j'aime le doux bruit des ruisseaux argentés,
> Et ces bois renaissants, du zéphyr agités !
> Je ne sais quelles douces larmes
> S'échappent de mes yeux mollement enchantés.
>
> Ecouchard-Lebrun.

> Le vin sait revêtir le plus sordide bouge
> D'un luxe miraculeux,
> Et fait surgir, plus d'un portique fabuleux
> Dans l'or de sa vapeur rouge,
> Comme un soleil couchant dans un ciel nébuleux.
>
> Baudelaire, *Le Poison* (Cf. *ababa*).

> Mon bien-aimé, — je t'ai cherché — jusqu'à l'aurore,
> Sans te trouver, — et je te trouve, — et c'est le soir.
> Mais quel bonheur ! — il ne fait pas — tout à fait noir.
> Mes yeux encore
> Pourront te voir.
>
> E. Rostand, *la Samaritaine*, I, 5.

Le vœu souvent perdu de nos cœurs s'évapore ;
Mais ce vœu de nos cœurs, par d'autres présenté,
Est comme un faible son dans un temple sonore,
Qui d'échos en échos croissant et répété,
S'élève et retentit jusqu'à l'éternité (1).

Cette forme est, au fond, une altération déplorable de la forme *abaab*. C'est tout au plus si, en petits vers, on peut obtenir un résultat passable (2). Encore sera-t-il bon que le derniers vers, très court, se réduise à n'être que l'écho de l'avant-dernier :

Mais il me faut demeurer seul,
Penché sur des livres moroses ;
J'ai fait ma tente d'un linceul :
Laisse-moi le fond noir des choses,
Garde les roses (3).

§ 5. — *Les quintils* ababa *et* abbba.

Au quatrain croisé se rattache encore, assez mal d'ailleurs, la forme *ababa*, qui vaut mieux que la précédente, mais qui n'a tout de même eu qu'un succès assez médiocre :

La belle rose du printemps,
Aubert, admoneste les hommes.
Passer joyeusement le temps,
Et pendant que jeunes nous sommes
Ebattre la fleur de nos ans...

La rose est la fleur d'un pourpris,
La rose est des fleurs la plus belle,
Et dessus toutes a le prix.
C'est pour cela que je l'appelle
La violette de Cypris (4).

(1) Ce quintil est aussi dans Gauchet.

(2) Comme cette *Idillie* de Vauquelin de la Fresnaye :

Est-il rien plus aimable
Qu'un pasteur gracieux,
Ni chose plus louable
Que vivre soucieux
D'une épouse aux beaux yeux ?

Cf. G. Paris, *Chansons du XVe siècle*, 2.

(3) Sully-Prudhomme, *Peur de nuire* (*Epaves*). Cf. Rossetti, éd. 1903, p. 75 (43 str.).

(4) Ronsard, *Odes*, IV, 32. Cf. des *Stances* alternes de Malleville (*Œuv.*,

Qui est l'inventeur de ce rythme ? On pourrait croire que c'est Ronsard, et, encore que l'invention ne soit pas merveilleuse, c'en serait au moins une. Mais il y a une édition, ou plutôt une contrefaçon des *Psaumes* de Marot, suivis de ceux de G. d'Aurigny, qui contient à la suite quelques psaumes de Poictevin (1). Or un de ces psaumes présente le quatrain de décasyllabes, suivi, non pas, comme chez Marot, de *six* vers de six, mais de *cinq* vers de huit *ababa.* Et voilà justement le quintil de Ronsard.

Au surplus les défauts de cette strophe peu employée sont évidents, car à commencer et finir par la même rime, il y a toujours quelque chose de gauche et de boiteux. D'une part, de même que *abbab,* la strophe peut sembler terminée après le quatrième vers. Ensuite elle a un inconvénient, dont Ronsard, il est vrai, ne s'embarrassait point, car ses strophes sont presque toujours identiques, mais qui gênera peut-être les poètes postérieurs ; ce sera l'obligation qu'ils s'imposeront d'alterner les strophes, masculines et féminines (2). Enfin, dans un tel rythme, où est la césure ? Car l'oreille s'en passe assez difficilement avec cinq vers. Au surplus Ronsard lui-même n'y est pas revenu ; et ce qui achève certainement de condamner cette forme, c'est que les grands lyriques du XIXe siècle l'ont ignorée. V. Hugo ne s'en est servi (deux ou trois fois) que dans les couplets destinés au chant et accompagnés de refrains : pour lui ce ne sont pas des strophes (3).

Les poètes modernes qui ont affectionné cette forme l'ont mise de préférence en alexandrins. Et ceci montre bien encore que ce n'est pas une strophe, mais plutôt un cadre plus ou moins artificiel, destiné sans doute uniquement, comme peut-

p. 170) et BANVILLE, *Odelettes* (sans alternance, pour suivre Ronsard de plus près). Notons que les Anglais ont peu employé ce quintil, jusqu'à Rob. Browning, dont c'est le quintil préféré.

(1) Les *Psaumes* de POICTEVIN paraîtront en 1550. L'édition en question (B.N., Rés. Ye 1505), sans date, paraît être de 1549.

(2) Le premier qui eut ce scrupule fut Théophile. Cela ne gênait pas le médiocre Métezeau, qui pour 150 psaumes a employé trente fois le quintil, dont dix fois celui-ci en différentes formes.

(3) *Chât.*, II, 1, et *Lég. des S.*, VI, 2, en octosyllabes ; cf. 8.12.12.12.12 dans *Chât.*, VI, 3, et aussi *l'Art d'être grand-père*, VI, 7, en vers de sept, les deux derniers faisant refrain.

être *abbab*, à éviter la monotonie des rimes plates. Et ici nous retrouvons naturellement Leconte de Lisle :

Va, pars ! Suis le chemin antique des aïeux.
Ouvre sa tombe heureuse et qu'il s'endorme en elle,
O Terre du repos, douce aux hommes pieux !
Revêts-le de silence, ô Terre maternelle,
Et mets le long baiser de l'ombre sur ses yeux.

. . . .

Ne brûle point celui qui vécut sans remords.
Comme font l'oiseau noir, la fourmi, le reptile,
Ne le déchire point, ô Roi, ni ne le mords !
Mais plutôt, de ta gloire éclatante et subtile
Pénètre-le, Dieu clair, libérateur des morts (1).

On préférera encore le système employé par quelques-uns, que l'alternance des strophes ne gêne pas, qui semblent au contraire la rechercher : cela consiste à répéter le premier vers du quatrain à la fin, ce qui crée une sorte de quintil artificiel. Dans ce genre, il y a une chanson fameuse de Hesnault :

Quoi ! vous partez sans que rien vous arrête,
Pour aller plaire en de nouveaux climats ?
Pourquoi voler de conquête en conquête ?
Nos cœurs soumis ne suffisaient-ils pas ?
Quoi ! vous partez sans que rien vous arrête ? (2)

C'est là, en réalité, un quatrain régulier, après lequel la répétition du premier vers met comme une espèce de refrain. Baudelaire, qui a usé du même procédé avec les alexandrins de *Lesbos*, pièce supprimée par autorité de justice, en a usé de même dans l'*Irréparable*, avec la combinaison 12.8.12.8.

Naturellement le quatrain symétrique, complété par un troisième vers long, donne la vraie combinaison symétrique de ce quintil. Mais elle n'est ni usitée ni séduisante :

(1) Leconte de Lisle, *Prière Védique* (P. A.) ; dans cette pièce, les strophes sont toutes masculines, étant séparées par des distiques féminins, qui font l'office de refrains. — L'alexandrin se trouve déjà chez Desportes. Citons chez les modernes la dédidace des *Vaines tendresses* de Sully-Prudhomme, et dans les *Prem. poèmes* de H. de Régnier, plusieurs pièces des *Episodes*, ainsi que *Les Livres*.

(2) Cf. *Mme Blanchecotte* dans A. Séché, *Muses françaises*, I, 375. A défaut du vers entier, Verlaine répète volontiers la rime (*Œuvres*, II, 30 et 198).

Le jour commence à peine à blanchir les collines,
La plaine est grise encor ;
Le long des prés bordés de sureaux et d'épines,
Le soleil aux traits d'or
N'a pas encor changé la brume en perles fines (1).

Nous n'insisterons pas davantage sur les combinaisons hétérométriques, ni sur celles de trois mesures : nous rappellerons seulement le *Rhin allemand,* d'Alfred de Musset ; mais ce sont là des couplets de chanson, et non des strophes :

Nous l'avons eu, votre Rhin allemand,
Il a tenu dans notre verre.
Un couplet qu'on s'en va en chantant
Efface-t-il la trace altière
Du pied de nos chevaux marqué dans votre sang ?

De la forme *ababa* nous rapprochons tout naturellement une forme qui lui est très apparentée, *abbba* (2). Elle fut à peu près ignorée des classiques, qui s'interdisaient de répéter la même rime trois fois de suite : la doctrine a été formulée expressément par Port-Royal. En voici pourtant un exemple de Malleville :

(1) THEURIET, *l'Alouette.* Voici encore un quintil à clausule, d'Aubigné (*Œuv.*, III, 82, éd. van Bever, 24).

Belle, pour étancher les flambeaux de ton ire,
Prends ce fer en tes mains pour m'en ouvrir le sein,
Puis mon cœur haletant hors de son lieu retire,
Et le pressant tout chaud, étouffe en l'autre main
Sa vie et son martyre.

Il est bien certain que :

Et le pressant tout chaud, sa vie et son martyre
Etouffe en l'autre main,

inversion permise alors, eût été préférable pour la forme ; de même si on pouvait intervertir les deux derniers vers de Theuriet. On trouvera dans A. SÉCHÉ, *Muses françaises*, II, 189, une pièce inédite de Daniel Lesueur (Jeanne Loiseau), en 12.4.12.12.4, où la complexité du rythme est encore aggravée par le fait que tous les alexandrins sont des trimètres et confondent leur rythme propre avec celui des tétrasyllabes. C'est là surtout que l'interversion des deux dernières rimes serait fort heureuse.

(2) Elle était connue du Moyen âge : voir FROISSART, II, 154, 262, 269. On la retrouve dans BELLEAU (I, 140) en vers de dix.

Philis a reconnu ma foi.
Tristes pensers, troupe infidèle,
Allez où l'ennui vous appelle ;
Puisque je suis bien avec elle,
Vous êtes mal avecque moi.

Plus tard cette interdiction de trois rimes pareilles consécutives sera vivement critiquée par Marmontel. « Les Italiens, dit-il, qui ont l'oreille aussi délicate que nous, ne font aucune difficulté de tripler la rime. Racine se l'est permis dans un morceau d'enthousiasme. Les exemples en sont fréquents dans nos poésies familières, et jamais l'oreille n'en est choquée » (1). Marmontel a parfaitement raison, mais la théorie s'appliquera plus avantageusement dans des strophes longues que dans le quintil. Pourtant, quoique la forme *abbba* soit fort rare, et dénuée également de césure, on est en droit de se demander si elle ne vaut pas mieux que la précédente, au moins en vers courts, car en vers longs, les rimes extrêmes sont un peu loin l'une de l'autre. Mais en vers longs, voici encore Leconte de Lisle :

Devant ton souffle, Allah, poussière que nous sommes !
Vingt mille cavaliers et vingt mille étalons
Se sont abattus là par épais tourbillons ;
La plaine et le coteau, le fleuve et les vallons
Ruissellent du sang noir des bêtes et des hommes.

Le naphte, à flots huileux, par lugubres éclats,
Allume l'horizon des campagnes désertes,
Monte, fait tournoyer ses longues flammes vertes,
Et brûle, face au ciel et paupières ouvertes,
Les cadavres couchés sur les hauts bûchers plats (2).

Les formes hétérométriques sont infiniment rares. A peine y a-t-il quelques exemples de strophes à clausule, en vers courts (3).

(1) *Poétique française*, I, 306.

(2) *Le Suaire de Mohammed* (P. T.), exemple unique chez lui, ainsi que celui de la page 202.

(3) On trouvera dans SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER, *les Chants de la Vie ardente*, le rythme 12.6.12.12.6, en plus de cent strophes, ordinairement féminines ; mais la forme *abaab* est tellement la forme normale de ce rythme, que le poète l'a réalisée plusieurs fois dans la série, en quelque sorte malgré lui.

§ 6. — *Les quintils* aabba *et* abbaa.

Il ne reste plus à examiner que les formes qui ont deux rimes doubles voisines, *aabba* et *abbaa*. Ces formes à rimes plates, sans césure possible, ne sont nullement lyriques. Deux paires de rimes de suite, de quelque façon qu'on les accompagne, ne feront jamais une strophe. Pourtant la première de ces formes présente sur l'autre cet avantage que la rime finale est séparée de sa sœur par deux autres rimes. C'est, en réalité, une mauvaise variante de *abaab*. Elle a été fort employée au Moyen âge. Elle a même eu quelque succès au XVIe siècle, voire au XVIIe. On en pourrait déterminer la raison. Qu'est-ce, en effet, que cette forme *aabba* ? C'est tout simplement un couplet de rondeau, le premier ou le dernier, c'est-à-dire quelque chose d'absolument artificiel et conventionnel, mais dont on avait l'habitude, et qu'on fut tenté de transporter tel quel dans la chanson ou dans l'ode, le jour où naquit la lyrique moderne. C'est ce qu'on voit clairement dans trois chansons de Marot, qui nous offrent le décasyllabe, c'est-à-dire le couplet de rondeau dans toute sa pureté (1). Ronsard, qui pourtant méprisait le rondeau, n'a pas craint de mettre cette forme en alexandrins (2). Mais ce quintil n'a donné quelque chose d'acceptable qu'en vers de sept ou huit syllabes :

(1) *Chansons* 19, 20 et 33. Ce quintil appartient si bien au Moyen âge que, par exemple, il alterne constamment avec le sixain *aabaab* dans les virelais de Froissart. On le trouve même en vers de cinq dans la *Passion* de Gréban, p. 435.

(2) *Odes*, IV, 33 (quatre strophes). Ce quatrain *aabba* est aussi la forme de la première ode publiée par Ronsard. Elle parut en 1547 dans les *Œuvres poétiques* de Peletier, avec réponse de Peletier dans le même rythme, 10.8.8.8.10 : voir *Odes retranchées*, p. 402. Cette ode de Ronsard n'est pas « mesurée », comme il dit, c'est-à-dire que les strophes n'en sont point identiques, la succession des rimes n'étant pas régulière. Mais cela ne veut pas dire, comme on le croit généralement, qu'il n'y a aucune espèce d'alternance. Chaque strophe a parfaitement ses deux rimes, masculine et féminine, et c'est seulement *l'ordre* des deux qui n'est pas fixe. Il est peu probable que ce soit l'effet du hasard. On sait que les Rhétoriqueurs pratiquaient volontiers cette disposition, qui en somme est une étape vers l'alternance régulière. Voir ci-dessus, p. 41.

Les petites noises qu'on sème
Alors qu'ardentement on s'aime
N'éteignent pas une amitié,
Ains la font être la moitié
Plus forte encore et plus extrême (1).

Nous semblons à l'arbre verd,
Qui demeure un temps couvert
De mainte feuille naïve,
Puis dès que l'hiver arrive,
Toutes ses feuilles il perd (2).

Regardons-y d'un peu près. Le poète a mis ici la césure au troisième vers. C'est parfait, encore qu'une césure soit mal placée entre deux rimes pareilles. Mais alors ne dirait-on pas la forme *aabab,* dont on aurait interverti les deux derniers vers ? Dès lors on voit aisément ce que la strophe eût gagné, si le poète avait mis ses deux derniers vers dans l'ordre normal (3).

On est arrivé aussi à tirer parti de cette forme dans un rythme hétérométrique en vers courts, qui présente, comme on va voir, une certaine symétrie, que nous avons déjà trouvée ailleurs. C'est le rythme des *Etrennes* 11 à 53 de Marot, qu'a repris un poète moderne, peut-être sans s'en douter :

La chaumière où seul j'habite
Est petite,
Mais elle est près d'un étang,
Et d'un bois jeune et flottant
Qui l'abrite.

(1) MAGNY, *Odes*, II, 161. Cf. MAROT, *chanson* 6 et *ps.* 13, VAUQUELIN (Becq, 229), CHAPELLE, *Ode à Carré*, etc.

(2) MAGNY, *Odes*, II, 74 (cité dans le *XVI*e *siècle* de SAINTE-BEUVE, article sur Anacréon). C'est exactement le même sujet et le même mètre que RONSARD, *Odes*, V, 16 ; mais Magny alterne les strophes. Le rythme était déjà dans PELETIER, *l'Hiver* (éd. Séché-Laumonier, p. 94) sans alternance *de rimes*. Cf. ROB. BROWNING, II, 596.

(3) Nous semblons à l'arbre verd,
Qui demeure un temps couvert
De mainte feuille naïve,
Et puis ses feuilles il perd,
Alors que l'hiver arrive.

L'effet serait peut-être meilleur encore, si la rime finale était masculine.

Dès le matin sous mon chaume
Tout embaume,
Mes deux volets sont ouverts :
Du chanvre et des genêts verts
Quel arome ! (1)

On voit que ces formes hétéroclites qui enfreignent le principe général de croisement des rimes, et qui pour ce motif ne sauraient, en aucune façon, convenir à la grande strophe, peuvent, à la rigueur, fournir exceptionnellement une combinaison hétérométrique intéressante avec des vers courts. Mais examinons aussi ce rythme de près. Ici c'est après le second vers qu'est normalement la césure. Qu'est-ce à dire ? Après deux vers qui riment ensemble ? N'est-il pas évident que le premier devrait rimer avec le troisième et le quatrième ? Et, en effet, cette pièce rappelle à s'y méprendre une pièce de *Toute la Lyre* citée plus haut, dont elle semble être une altération, quoique Brizeux ne la connût pas. Rétablissons l'identité en changeant la rime du premier vers :

La chaumière où l'on m'attend
Est petite, etc.

nous retrouvons le rythme classique, et la satisfaction de l'oreille est bien supérieure (2).

La forme *abbaa* ne peut être que détestable en strophes isométriques, notamment en alexandrins :

(1) Brizeux, *La Fleur d'or*, IX, 9. On trouve aussi cette forme, mais à peu près seulement, dans Chaulieu, *Œuv.*, 1733, II, 262. C'est peut-être là que Brizeux l'a prise. Cf. 7.7.5.7.7 dans les virelais de Froissart, 8.8.4.8.8 dans la *Passion* de Gréban, pp. 381-2, et 7.7.7.7.5 géminé avec 10.10.10.10.5 dans Adam de la Hale, *chanson* 27.

(2) Citons encore une fantaisie posthume de V. Hugo (*Toute la Lyre*, VI, 16) :

Je soupirais, je crois qu'elle rêvait.
Ma joue à peine avait un blond duvet.
Elle avait mis son jupon du dimanche ;
Je le baissais, chaque fois qu'une branche
Le relevait.

Consciemment ou non, V. Hugo a imité ici un rythme de Cas. Delavigne dans *Memmo*.

Laisse-les s'agiter, ces gens à passion,
De nos vieux harangueurs modernes parodies,
Laisse-les étaler leurs froides comédies,
Et, les deux bras croisés, te prêcher l'action.
Leur seule vérité, c'est leur ambition (1).

La seule manière de rendre cette strophe acceptable, c'est de séparer nettement et régulièrement le dernier vers des autres. On a ainsi un quatrain embrassé régulier, qui garde sa forme, et son unité devant le dernier vers (2).

Quelquefois le quintil est fait par la répétition du premier vers à la fin ou après le troisième. Mais cela aussi est plutôt un quatrain. Ainsi les *Bohémiens,* de Béranger, sur trois mesures :

Sorciers, bateleurs ou filous,
Reste immonde,
D'un ancien monde
Sorciers, bateleurs ou filous,
Gais Bohémiens, d'où venez-vous ?

De quintil véritable et admissible, il n'y a ici que le quintil à clausule, en vers courts, le cinquième faisant écho au quatrième. C'est ce qu'on trouve dans le psaume 5 de Marot, dont on a vu deux strophes dans l'*Introduction* (3).

Mais ceci rappelle d'assez près un quintil pareil de la forme *ababb,* cité plus haut, et qui certainement valait mieux. Qu'on les compare : le cinquième vers n'étant qu'un écho, il reste deux quatrains, et la forme *ababb* possède au moins la supériorité du quatrain croisé sur le quatrain embrassé.

(1) Cette stance prosaïque est extraite de la pièce de Musset, *Sur la naissance du Comte de Paris*, dont les dix-neuf stances présentent sept formes différentes. La moitié est en *abaab*, ou *abbab*, mais non *aabab* ; le reste est en *ababa*, *aabba*, *abbaa*, *ababb* et *abbba*. C'est là un cadre plus ou moins commode, mais artificiel, comme sont les sixains dans plusieurs pièces fameuses du même poète ; ce ne sont pas là des strophes. Les quintils variés se trouvaient déjà dans les fausses *Poésies de Clotilde de Surville*, en alexandrins (!), aussi bien qu'en vers de dix ou en vers de huit. L'époque qui vit naître le quatrain libre, c'est-à-dire le milieu du XVIIe siècle, vit aussi quelques spécimens de quintils libres, isométriques ou non.

(2) Voir QUILLARD, *La Lyre héroïque et dolente*, p. 19.

(3) Voir p. 9, et cf. le *ps.* 14 en décas. Quelques modernes ont reproduit ce rythme, probablement sans avoir qu'il était dans Marot.

Il n'y a vraiment rien à dire des formes *aaabb* et *aabbb*, qui sont dénuées d'intérêt. On ne les conçoit guère en dehors de la chanson (1).

(1) Citons pourtant dans la première forme un *Cauchemar* de Verlaine, en vers de sept, le dernier de quatre (Cf. Froissart, II, 107, 261, 295). Nous avons cité plus haut Shelley pour *aabbb* ; *aaabb* était usité en Espagne au XVI[e] siècle : voir Benot, *Prosodia Castillana*, II, 255.

LE SIXAIN

Le sixain se construit parfois sur deux rimes triples, et dans cette forme, il peut recevoir un assez grand nombre de combinaisons. Mais la lyrique moderne n'admet guère la rime triple que dans les strophes impaires, où elle est indispensable, ou dans les strophes longues. Ni les classiques, ni les contemporains n'ont beaucoup pratiqué ces combinaisons, dont nous aurons peu de chose à dire. La rime quadruple étant éliminée d'autre part en principe par la lyrique moderne, le sixain normal, depuis Marot, se construit sur trois rimes. Or il n'y a pas beaucoup de manières de combiner trois rimes en six vers. Eliminons tout d'abord les rimes plates : nous savons ce qu'il en faut penser, et nous en parlerons peu ; on ne les trouve guère d'ailleurs en dehors du xvi[e] siècle. Dès lors il reste exactement quatre combinaisons, sans plus : deux commençant par une rime simple et deux par une rime double. Car, d'une part, la rime simple initiale donne pour début nécessaire *ab*, après quoi, sous peine de mélanger les trois rimes, on est bien obligé de répéter *ab* ou *ba*, et dans les deux cas on n'a que *cc* pour finir ; d'autre part, la rime double initiale donne pour début nécessaire *aabc*, sous peine d'avoir des rimes plates, après quoi on ne peut plus finir que par *bc* ou *cb* (1).

(1) On a quelquefois construit les trois rimes de telle façon que l'alternance des rimes fût impossible, c'est-à-dire en séparant les rimes jumelles par deux rimes différentes. Il y a en tout dix combinaisons possibles, cinq symétriques (ou à peu près), et cinq dissymétriques : *aba cbc* (*aba ccb*), *abb cca* (*abb cac*), *abc abc* (*abc acb*) *abc cba* (*abc cab*), *abc bca* (*abc bac*). Mais ces combinaisons furent assez peu usitées, même dans les versifications qui n'ont pas l'alternance, et par exemple en France au Moyen âge (voir pourtant Christine de Pisan, III, 196, couplet de ballade cité par M. Chatelain). Chez les modernes elles ont dû avoir encore moins de succès. Les meilleures ou les moins mauvaises sont *abc*

Ainsi les deux sixains qui commencent par une rime simple finissent par une rime double, et les deux sixains qui commencent par une rime double finissent par une rime simple. Cela seul suffit à faire une différence capitale. Evidemment ces quatre formes, pas plus que celles du quintil, ne sauraient avoir une égale valeur. On peut même dire que des quatre il n'y en a plus qu'une qui, aujourd'hui, soit usitée. Il est aisé d'en montrer les raisons.

Nous commencerons par constater le caractère primordial et en quelque sorte nécessaire de la combinaison *aab* (1). Il y a là la manifestation d'une tendance générale de l'esprit humain en matière de rythme (poétique ou musical), qui consiste à répéter deux fois le même élément, pour y joindre ensuite un troisième élément différent des deux premiers. La *strophe*, l'*antistrophe* et l'*épode* du lyrisme grec sont un exemple bien connu de cette démarche de l'esprit : de même la *Stolle*, la *Gegenstolle* et l'*Abgesang* de Hans Sachs et des Minnesænger, qui sans doute ne connaissaient guère les lyriques grecs. Ce système, que nous constatons ici dans une succession de périodes lyriques, les versifications syllabiques l'ont introduit dans la succession des rimes elles-mêmes, d'où le tercet *aab*.

Mais la rime *b* est isolée : pour qu'avec des rimes le système soit complet, il faut le doubler. Or il y a deux manières de doubler *aab*. On peut le répéter purement et simplement : on aura *aabaab*, sixain du Moyen âge, devenu chez les modernes *aabccb*, sixain évidemment nécessaire et inévitable, si bien qu'on est surpris de ne pas le rencontrer partout. On peut aussi doubler successivement chacun des éléments du tercet, le premier *a* devenant *ab*, le second de même, et *b* devenant *cc*, et voilà le sixain à distique final *ababcc*. Théoriquement, il n'y a rien qui s'oppose à cette combinaison. Elle n'a pas eu pourtant chez

abc, emprunté au sonnet italien, et surtout *aba cbc* qui rappelle assez les rimes tiercées, également italiennes. Baïf, qui a employé quatre fois cette dernière forme, en alexandrins, dans l'*Amour de Francine*, l'a disposée en tercets, avec l'intention évidente d'imiter ou de remplacer les rimes tiercées ; mais on l'a rarement suivi, et seulement en décasyllabes. C'est ce qu'a fait notamment Desportes, qui même a cru devoir intituler sa pièce *Rymes tierces* (p. 65) ; mais des tercets, ou plutôt des sixains disposés en tercets, ne font pas des rimes tierces.

(1) Quelle qu'en soit d'ailleurs l'origine historique,

nous le même succès que l'autre. Le XVIe siècle l'a bien employée avec une certaine faveur : à cette époque elle était fort usitée dans tous les pays (1). Nous, nous l'avons abandonnée dès le XVIIe siècle, ainsi que sa variante *abbacc.* On sait déjà pourquoi : ces combinaisons ôtent au dernier vers le relief que nos poètes ont toujours tenu à lui donner dans une strophe ; nous l'avons dit à propos du quintil : la rime double finale est, pour nous du moins, un contre-sens lyrique. Si on a employé ces formes au XVIe siècle, peut-être sous l'influence italienne, c'est qu'à cette époque on n'a pas encore le sens très net des formes du lyrisme : toutes les combinaisons paraissent bonnes, puisque on emploie même les rimes plates, avec ou sans divisions ! On ne choisit pas. On préfère sans doute, d'instinct, les sixains à rime double initiale, mais ce n'est qu'une préférence, et on ne paraît pas savoir pourquoi. Le XVIIe siècle a sans doute compris que la rime finale devait être simple de préférence. Nous sommes un peu surpris que les lyriques étrangers n'aient pas eu la même opinion (2).

Mais ce n'est pas tout. Dans l'intervalle, il s'était produit en outre un fait important : on avait aussi compris que le sixain avait besoin d'un repos, autrement dit d'une césure, pour être parfaitement rythmé, et que cette césure devait le partager en deux parties égales, entre lesquelles la rime devait maintenir la liaison, pour l'unité de la strophe. Or cette division n'est évidemment pas possible avec *ababcc,* car cette combinaison est manifestement composée d'un quatrain croisé et d'un distique, ce qui conduisait les poètes à séparer par la pensée ce qui était déjà séparé par la forme, c'est-à-dire à mettre la césure après le quatrième vers. Et c'est bien ce qu'ils ont

(1) Notre Moyen âge ne la connaît guère ; mais elle fut très pratiquée en Italie (c'est une des formes du *rispetto* toscan), et c'est la Renaissance italienne qui la fit connaître chez nous, ainsi qu'en Espagne, en Allemagne et en Angleterre, où elle s'est conservée, tandis que chez nous elle disparaissait.

(2) Le fait est particulièrement notable en Angleterre où le sixain *ababcc* n'a jamais cessé d'être usité, même à l'époque où on ne faisait plus de vers lyriques. On le trouve jusque chez Dryden, et les modernes l'emploient comme les anciens. Shakespeare l'a introduit jusque dans le dialogue de ses comédies. Quand une prosodie anglaise veut donner un exemple-type de sixain, c'est celui-là qu'elle prend, et non le sixain *aabccb.* Quant aux Allemands, ils ont donné au sixain *symétrique* le nom de sixain français.

fait (1). Seulement un quatrain et un distique ne font pas une strophe. Autrement dit, les parties de la strophe n'étant pas liées, la strophe manquait d'unité, tout aussi bien qu'avec les rimes suivies. On peut en dire à peu près autant de *abbacc*, composé d'un quatrain embrassé et d'un distique (2).

C'était donc une nouvelle raison pour préférer la rime double initiale : celle-là seule s'accommode de la césure médiane, et même elle n'en tolère pas d'autre. Car de mettre une césure régulière après *aabc*, il n'y a pas d'apparence ; et si on la met après *aa*, on divise de nouveau le sixain en un distique et quatrain, et ce n'est plus une strophe ; outre que l'oreille peut s'y tromper, et croire, après un premier distique, qu'elle a affaire à des rimes plates.

Le XVIe siècle ne s'est pas d'abord rendu compte exactement de cette nécessité, quand il a fait des sixains commençant par la rime double. C'est l'école de Malherbe qui a découvert la loi et l'a formulée. Je sais ce qu'on va dire. Les poètes n'ont pas attendu Malherbe pour faire des sixains parfaitement rythmés, et il n'en manque pas dans Ronsard. Sans doute ! Il y en a même dans Marot, et même dans le Moyen âge. Ne serait-il pas absurde de supposer qu'on ait fait des milliers de sixains sans jamais mettre une césure au milieu ? Disons mieux. Il en est des lois métriques à peu près comme des dogmes. L'Eglise n'invente pas ses dogmes : elle les définit, et ne le fait qu'autant qu'ils sont acceptés d'avance par l'immense majorité des fidèles. De même les lois métriques ne sont formulées qu'autant qu'elles sont *généralement* pratiquées. Qui donc aurait autorité pour faire appliquer une loi, si cette loi n'était pas l'expression d'une tendance générale ? D'autre part, nous avons montré à l'occasion que les lois qui régissent les strophes n'ont, à aucun degré, le caractère conventionnel de celles qui régissent les poèmes à forme fixe. Ici comme ailleurs, la loi est nécessaire, et tient à la nature même des choses. C'est par la force des choses

(1) Richelet prétend qu'il n'y a point de *repos* (césure) dans ce sixain. Mais Malherbe, au témoignage de Ménage, se reprochait formellement de n'avoir pas respecté suffisamment cette césure dans une strophe de cette forme.

(2) On a bien essayé parfois de couper *abb acc* en deux tercets, et nous verrons plus loin le parti qu'on a tiré de ce rythme en strophes hétérométriques ; mais il est resté rare : la double rime finale est un vice rédhibitoire.

qu'une période qui embrasse six vers, surtout s'il y a des alexandrins, se divise en parties égales plutôt qu'en parties dont l'une serait le double de l'autre ; par la force des choses, la césure fut donc, en fait, le plus souvent après le troisième vers, quand l'ordre des rimes n'obligeait pas le poète à faire autrement. Seulement, tant que la loi ne fut pas formulée, les poètes ne se sentirent pas astreints, et la violèrent plus ou moins souvent. Que des séries de strophes y aient été conformes par hasard, c'est une chance, dont la fréquence augmenta jusqu'au moment où la loi fut formulée. Malherbe lui-même fit comme les autres, et dans ses premières odes, viola plus d'une fois la loi de la césure, même après qu'il se fut établi à Paris.

Aussi bien ce n'est pas lui qui *découvrit* la loi et la *formula,* pas plus que telles règles de versification qu'on lui a attribuées gratuitement (1). « Le premier, dit Racan, qui s'aperçut que cette observation était nécessaire pour la perfection des stances de six fut Maynard, et c'est peut-être la raison pour laquelle M. de Malherbe l'estimait l'homme de France qui savait le mieux faire des vers (2). » Depuis cette époque, la loi fut assez régulièrement observée. V. Hugo n'y manque pas.

Quelques poètes contemporains ont pensé pourtant que le sixain pouvait se passer de césure. Ils ont montré qu'ils n'étaient pas proprement lyriques, car la strophe ainsi comprise devient un cadre artificiel pour des poèmes quelconques : ce n'est plus une strophe. Cela ne veut pas dire qu'il ne puisse jamais y avoir nulle part un repos égal ou même supérieur à celui de la césure. Il en est de la strophe comme du vers, où la pause principale ne coïncide pas toujours avec la césure. Dans la strophe comme dans le vers, il est bon d'éviter la monotonie, et l'on peut sans doute affaiblir la césure, mais non pas la supprimer. Si le lien est trop intime entre le troisième vers et le quatrième, l'oreille ne se sent plus en sécurité.

(1) Nous avons montré ailleurs (*Revue d'hist. litt.*, 1910) qu'il n'est pour rien dans la règle de l'hiatus : il l'enseigna, mais ne la créa point. Il en est de même de toutes les autres règles. Son œuvre, supérieure à celle de ses contemporains, résume et représente admirablement une époque et une doctrine ; mais il n'eût pas existé, que les choses eussent été tout aussi bien ce qu'elles furent, à très peu de chose près.

(2) Ceci se passait en 1612, d'après Ménage. qui disait tenir ce renseignement de Racan,

Ainsi donc, quand la nécessité de la césure après le troisième vers fut pleinement comprise et reconnue, les vieux sixains à distique final furent progressivement éliminés (1). On ne les trouve plus guère aujourd'hui qu'à titre de curiosités ou de pastiches, et ils n'ont plus qu'un intérêt historique.

Arrivons donc aux sixains à rime double initiale. Etant donné le tercet nécessaire *aab*, avec rime d'attente, comme dans le quatrain et le quintil, il y a, nous l'avons dit, deux combinaisons possibles pour le second tercet, *ccb* ou *cbc*. Chacune des deux se termine par une rime simple, c'est le point capital. Mais la seconde de ces formes nous paraît aujourd'hui singulièrement gauche, et nos poètes ne l'emploient guère plus que les sixains à distique final. Elle fut pourtant fort usitée au XVIIe siècle, au point de balancer et même de surpasser un moment le succès de la forme régulière (2). D'où cela vient-il ? Et d'abord quelle est l'origine de cette finale renversée ? Le Moyen âge ne semble pas l'avoir pratiquée (3). J'en ai trouvé un exemple en vers de six dans le recueil de chansons de 1548 (4), et cela se chantait sur un air connu, mais la césure était au quatrième vers. Est-ce là que Baïf a pris cette forme, quand il l'a introduite, en vers de sept syllabes, dans l'*Amour de Méline* ? (5) Ne serait-elle pas plutôt issue du sonnet ?

(1) Sauf de la chanson, où le distique faisait, en tout ou en partie, office de refrain.

(2) Bertaut ignore complètement la finale *cbc*, mais Malherbe l'a employée plus d'une fois ; Maynard, Théophile, Tristan, Malleville, la préfèrent à l'autre, et presque tout le monde alors l'emploie dans le dizain, à la suite du quatrain embrassé. Racan, qui emploie également les deux finales, a réalisé de celle-ci vingt-cinq formes différentes, dont vingt-deux dans ses *Psaumes* ; Frénicle avant lui en avait fait autant dans les siens ; entre les deux, Godeau, au contraire, usa très peu de cette finale, du moins dans le sixain : il semble s'être complu à réformer les sixains de Frénicle.

(3) Voir pourtant *aa bcbc* en vers de sept dans Marcabrun (Bartsch, *Chrestom. provenç.*, 4e éd., col. 54). Cette même coupe se retrouve, en vers de dix pour le distique et de cinq pour le quatrain, dans les chansons de Saint-Gelais et de Pernette du Guillet ; mais ce n'est pas proprement notre sixain.

(4) Voir l'*Introduction*, p. 34.

(5) Après Baïf, Ronsard mit cette forme en vers de huit dans deux strophes ; mais sans doute elle lui déplut, car il n'y revint jamais, et même il élimina ses deux strophes (II, 425). Je dois ajouter que dès 1550, dans la huitième (ensuite neuvième) ode pindarique, il avait fait un douzain des deux sixains d'heptasyllabes *aabccb* et *aabcbc*.

Et en effet, la rythmique française, à cause de l'alternance des rimes, ne s'accommodait pas, pour le sixain final du sonnet, des formes italiennes où les rimes n'alternaient pas, par exemple *abc abc*, qui fut très rare chez nous. Dès lors elle fut réduite à choisir et elle hésita quelque temps entre *aab ccb*, forme de Marot, et *aab cbc*, forme inaugurée par J. Peletier, peut-être à l'imitation des finales des ballades et chants royaux. Mais la raison qui avait éliminé du sonnet le quatrain croisé *abab*, devait aussi en éliminer le sixain *aab ccb* : il est trop lyrique, et fait sortir le sonnet de son cadre. C'est pourquoi les meilleurs sonnettistes, autrefois comme aujourd'hui, ont toujours préféré l'autre forme, *aab cbc*, plus conventionnelle, mais beaucoup moins lyrique, ainsi qu'il convient à un poème à forme fixe. Et c'est là sans doute que Baïf prit son sixain.

Toutefois, si la pratique du sonnet peut expliquer la genèse et l'usage du sixain à finale *cbc*, il n'en explique peut-être pas la grande fortune momentanée. Les mêmes raisons qui ont fait prévaloir cette finale dans le sonnet auraient dû l'éliminer de la strophe, si les classiques avaient eu un sens plus sûr des formes lyriques ; au lieu de cela, ils ont conservé cette forme aussi longtemps qu'a duré le sonnet. Les romantiques, au contraire, en ressuscitant le sonnet, n'ont pas songé du tout à ressusciter en même temps le sixain défunt : pas plus pour la forme que pour le fond, notre première école lyrique ne saurait rivaliser avec la seconde.

Mais ne pourrait-on essayer de préciser exactement ce qui causa l'erreur des classiques, à commencer par Malherbe ? Voici tout au moins une explication, à défaut de meilleure. Même quand ils eurent parfaitement compris qu'il fallait une césure après le troisième vers, les classiques furent encore trompés par l'apparence, et, voyant une rime double en tête du sixain, ils continuèrent à croire que le sixain était composé d'un distique et d'un quatrain. Dans les *Délices de la Poésie française,* publiés en 1618 par Rosset, les sixains isométriques de Rosset lui-même sont divisés typographiquement, *malgré la césure, qui est toujours après le troisième vers,* en un distique et un quatrain ! Conception singulière qu'on trouve encore plus tard, même chez des théoriciens comme Richelet, quand ils essaient de définir le sixain. Comment peuvent-ils dire en-

suite que la césure est après le troisième vers, et comment ne voient-ils pas la contradiction qu'il y a entre cette proposition et cette définition ? (1) Cette erreur conduisit sans doute les classiques à mettre sans scrupule à la fin du sixain le quatrain croisé *bcbc*, la supériorité de ce quatrain sur l'autre n'étant pas douteuse. Et le quatrain est fort juste ; mais c'est le sixain qui est de travers !

Ajoutons que cette finale *cbc* présente dans le sixain un inconvénient spécial, tout pareil à celui du quatrain embrassé : la strophe commence et finit par des rimes de même espèce. Cela ne gênait guère les poètes à l'origine, car ils faisaient leurs strophes identiques, et acceptaient parfaitement que les rimes ne fussent pas alternées entre les strophes ; ceux même qui alternaient parfois les strophes dans les quatrains embrassés ne songeaient guère à le faire dans le sixain, où la complexité est plus grande. Mais plus tard on fut gêné, et la règle d'alternance entre les strophes se trouva en défaut. C'est ce que comprit Théophile ; non seulement il fit de ce sixain un tel usage qu'on pourrait presque l'appeler commodément le sixain de Théophile, mais c'est le seul qui en ait alterné ordinairement les strophes. Et quoique cette alternance au fond n'ait rien de nécessaire, on ne saurait douter que Théophile s'y soit conformé si souvent par un souci d'art, qui est louable (2).

(1) N'en soyons pas trop surpris : on retrouverait cette définition chez plus d'un contemporain ! Que dis-je ? Ne voyons-nous pas M. Vianey critiquer l'ordre des rimes du sonnet français, sous le prétexte que ses tercets sont composés d'un distique et d'un quatrain (*le Pétrarquisme en France*) ? Il ne tient même pas compte de la division typographique qui souligne la césure, et va jusqu'à refuser à notre sonnet le nom même de sonnet. En vérité, si notre sonnet était composé d'un distique perdu au milieu de trois quatrains, il n'aurait pas eu la vie si dure. Quand par hasard le sens — car enfin il faudrait un peu tenir compte du sens — divise le sixain final en 2 + 4, c'est tout simplement une négligence fâcheuse, et non un propos délibéré. Et pourquoi donc la finale de Tebaldeo, *ababab*, vantée par M. Vianey, ne se diviserait-elle pas aussi bien que les nôtres en 2 + 4 ? Les vrais sonnets à trois quatrains sont ceux de Shakespeare, qu'on trouve aussi chez Surrey et Spenser. De ceux-là on peut se demander si ce sont des sonnets, mais pour les les nôtres, il n'y a pas de doute.

(2) Marmontel trouvait l'absence d'alternance entre les strophes « déplaisante à l'oreille. » Il exagérait. Théophile n'était d'ailleurs pas tout à fait le premier. Pour l'alexandrin tout au moins, nous avons vu que cette alternance se trouve déjà dans les *Stances* de du Perron *Sur la venue du Roi à Paris*, 1594.

Pour toutes ces raisons, le sixain à finale *cbc* finit par disparaître à son tour. Et ainsi le seul qui ait survécu, c'est le sixain *aab ccb*. Il s'est imposé de préférence aux autres, avec bien plus de nécessité encore que le quatrain croisé, et un très grand nombre de poètes, à commencer par Lamartine, emploient fréquemment cette forme, et ignorent absolument les autres. C'est que seule elle présente un rythme régulier et un équilibre parfait. Sa perfection est même supérieure dans sa complexité à celle du quatrain croisé. Et qu'est-elle au fond, sinon un quatrain développé et perfectionné ? Si le sixain ne s'était pas formé spontanément et nécessairement, il aurait pu tout aussi bien sortir du quatrain. Il est croisé lui aussi, tout comme le quatrain, malgré les apparences. Mais son croisement est moins simple que celui du quatrain : au lieu de 1 et 1, c'est 2 et 1 qui sont croisés, ce qui est plus complexe, et par suite plus parfait (1). Et ainsi le sixain vérifie à son tour le principe de l'alternance, qui est bien le principe fondamental de la lyrique française.

Nous ajouterons que le parallélisme entre le quatrain et le sixain est perpétuel : nous verrons que les formes se correspondent groupe par groupe, souvent une à une, et que celles du sixain sont usitées fort souvent dans la proportion même où le sont les formes correspondantes du quatrain. C'est donc

— On ne devrait s'étonner ici que d'une chose, c'est que les poètes aient réalisé si tard cette alternance, car c'était déjà fait depuis longtemps dans le sixain *abab cc* : c'est Desportes qui l'avait fait pour l'alexandrin (*Stances de Cléonice*, p. 198), et Ronsard lui-même pour l'octosyllabe (I, 169). A partir de la seconde moitié du XVIIe siècle, les poètes éviteront les strophes qui commencent et finissent par des vers de même espèce. Mais le P. Mourgues n'ose pas les condamner trop formellement (il accepte encore le sixain à finale *cbc*), et il ajoute que si on s'en sert, c'est « une exactitude louable » d'alterner les strophes. Plus tard encore (1752), l'abbé Joannet (*Eléments de poésie française*, I, 57), exigera formellement l'alternance, et, trouvant un exemple du contraire dans Rousseau (*Odes*, I, 9), qu'il admire passionnément, il déclarera qu'on ne doit pas s'en autoriser, parce qu'il est unique : il n'y a d'exception que pour la chanson. Quant à Marmontel, dans sa *Poétique franç.* (I, 308), il ne parle pas d'alternance et paraît condamner la finale *cbc*. Il connaît pourtant *abba*, où il approuve et réclame l'alternance (*Elém. de litt.*, éd. Didot, III, 321).

(1) Suivant le principe cher aux esthéticiens : *l'unité dans la variété*. Mais notons que l'ordre de l'alternance est toujours 2 et 1, non pas 1 et 2 ; autant *aab* est naturel, spontané et nécessaire, autant *abb* est artificiel, et gauche, et peu lyrique.

le sixain *croisé* à double tercet qui sera l'objet principal de ce chapitre. Le sixain à finale *cbc* n'interviendra ici que comme une variante inférieure de la forme parfaite : nous en donnerons des exemples à titre de comparaison. Nous terminerons par un historique rapide des autres formes.

I. — Les Sixains isométriques a double tercet

Le sixain régulier isométrique n'est guère moins ancien que le quatrain *abab*. Tout le Moyen âge l'a connu ; mais on sait que le Moyen âge se contente presque toujours de deux rimes, dont l'une quadruple, *aabaab*. Ce n'est pas tout. Le Moyen âge enchaîne les sixains en séries, comme les quatrains, chaque rime finale commençant la strophe suivante, *aabaab, bbcbbc, ccdccd*, etc., ce qui rend chaque rime sextuple : on en trouve encore des exemples dans Marot (1). A défaut de l'enchaînement par séries, les sixains sont liés deux à deux en douzains, sur deux rimes répétées dans l'ordre inverse, *aabaab, bbabba*, ce qui est toujours la rime sextuple. Cette seconde forme, très populaire dès le XIIe siècle, se trouve partout (2). Au XIVe siècle,

(1) *Elégie* 18, dans un rythme hétérométrique, et *épitaphe* 11, en vers de cinq. Voir aussi, dans Montaiglon, I, 230, une pièce en décasyllabes datée de 1543, et attribuée à Hugues Salel. G. des Autels, dans le *Repos de plus grand travail*, f° 111, a même enchaîné le sixain à rime triple, *aabccb*, *bbdeed*, *ddfggf*, etc., tant les vieux usages ont de peine à disparaître en poésie. Cf. *aab*, *ccb*, *ddb*, etc. dans Marg. de Navarre, III, 142, 152, 157, en vers de huit et de sept.

(2) On voit que c'est le même système que dans le huitain *abab baba*. Voir les *Vers de la mort* d'Hélinant, en cinquante sixains doubles d'octosyllabes ; dans Beaumanoir, un *Conte d'amour* en quarante-cinq couplets et un *Ave Maria* en cinq couplets d'alexandrins, chose bien curieuse (éd. Suchier, de la *Soc. des Anciens textes*). Il y en a dans le *Myst. du vieil Test.*, dans A. de la Hale, dans Rutebeuf, dans la *Passion* de Gréban, dans Ch. d'Orléans, dans les *Lunettes des Princes* de Meschinot, et jusque dans Lemaire (III, 168) et Bouchet (les *Triomphes de la noble et amoureuse dame*, cinq fois en décas. ; décas. et octos. sont alternés par douzains dans une élégie des *Angoisses et Remèdes d'Amours*). Nous ne parlons pas ici bien entendu de la forme *aaaab*, *bbbbbc*, etc., beaucoup plus rare d'ailleurs. Voir Bartsch, *Chrestom. prov.*, 4e éd., col. 273, en vers de sept.

elle servira à faire jusqu'à des couplets de ballades, isométriques ou hétérométriques, car la ballade, à cette époque, n'est pas figée dans deux ou trois formes, comme elle le fut ensuite ; elle revêt, au contraire, des formes extrêmement variées. Au xve siècle, en vers courts, ce même sixain double sera encore le rythme propre du *lay*.

Le sixain simple, sur deux rimes encore, mais non enchaîné, n'est pas inusité non plus ; il prévaudra même à la fin sur le sixain enchaîné ; c'est le commencement de la libération (1). Le Moyen âge expirant l'emploie particulièrement en vers de cinq syllabes dans les « complaintes, regrets, adieux », etc., et dans les « moralités et jeux de personnages » (2) ; les comédies de Marguerite de Navarre en seront encore farcies.

Marot, comme nous l'avons dit, acheva de le libérer en lui donnant ses trois rimes (3) ; puis Ronsard y mit l'alexandrin : rien n'était plus naturel (4).

Toutefois Ronsard a peu employé la stance de six alexandrins, et seulement dans des pièces courtes : son lyrisme est trop essouflé pour un tel cadre. En revanche, c'est la stance préférée de Desportes et de Bertaut, qui l'ont employée chacun environ vingt-cinq fois :

> Puisque je suis épris d'une beauté divine,
> Puisque un amour céleste est roi de ma poitrine,
> Puisque rien de mortel je ne veux plus donner,
> Il faut à ma princesse ériger ce trophée,
> Et faut qu'à ce grand Dieu, qui m'a l'âme échauffée,
> Je consacre les vers que je veux entonner (5).

(1) Voir la *Passion* de Gréban, pass. Dans *La vray disant advocate des dames*, de Jean Marot (Montaiglon, X, 225), il y en a partout, en vers de cinq, sept, huit et dix syllabes.

(2) *Traité de rhét.*, anonyme, dans Langlois, p. 256 et *Molinet*, ibid., 218.

(3) La prose fameuse de la Pentecôte, *Veni sancte spiritus*, attribuée à Innocent III, est en sixain d'heptasyllabes sur trois rimes, *aabccb*. Voir le décasyllabe, sur *trois* rimes aussi, sans alternance, dans Chastelain, VII, 457.

(4) C'était si naturel qu'on le trouve déjà, comme nous l'avons dit plus haut, dans les quatorzains de J. Martin, composés de deux sixains et un distique (trad. des *Azolains* de Bembo).

(5) **Desportes**, *Chant d'amour* : cf. *Procès contre Amour* (*Diane*, pp. 50 et 53) ; des *Stances*, des *Amours d'Hippolyte*, pp. 159 et 175 ; les stances fameuses (f.) *Sur le Mariage* (*Div. am.*, p. 419). Les pièces de Desportes traduisent souvent des octaves italiennes. Dans Bertaut, voir le *Cantique initial*

Dans le dernier quart du siècle, on en fait un usage considérable. C'est l'époque où Malherbe écrit les fameuses *Larmes de Saint-Pierre,* imitées des octaves du Tansille (1). Plus tard, il écrira encore dans ce rythme les stances *Pour le roi allant en Limousin* (2). Racan l'a encore employé près de vingt fois, dans ses *Psaumes* et ses *Cantiques* ; et c'est de lui qu'est la pièce classique de ce rythme, les célèbres *Stances à Tircis sur la retraite.* Mais le XVIIe siècle ne l'emploie pas à beaucoup près autant que la fin du XVIe (3).

Chez les modernes, Lamartine s'en est peu servi. Mais on le trouve dans V. Hugo une cinquantaine de fois, de préférence mélangé ou alterné avec d'autres : il est ainsi moins massif. C'est dans les *Feuilles d'automne* que le poète en a fait le plus grand usage : onze fois, dont huit isolément ou en séries, particulièrement dans *La Prière pour tous,* qui n'a pas moins de trente-trois strophes de ce rythme. Après les *Feuilles d'au-*

sur la Naissance de Notre-Seigneur, le *Cantique pour la mort d'Henri III*, d'autres *Cantiques* encore tirés des *Psaumes* 1 et 143. La strophe est masculine trois fois sur quatre dans Bertaut, davantage encore dans Desportes.

(1) Dans la même forme que les *Larmes de Saint-Pierre* de Malherbe sont aussi celles de R. Estienne et d'autres *Larmes*, comme les *Larmes de la Madeleine*, de La Roque, imitées encore d'octaves italiennes (Erasmo de Valvasone). Des volumes entiers sont écrits dans ce rythme, comme *Les Méditations sur les psaumes de la Pénitence* de P. Tamisier (près de 600 sixains masculins), sans parler des *Imitations* des mêmes psaumes par Gallaud de Chasteuil, Isaac Habert, Godet de Thilloy, Séb. Hardy, etc. Ce sixain abonde aussi dans la *Muse céleste* de Béroalde de Verville, dans les *Premières œuvres poétiques* du capit. Lasphrise ou Marc Papillon, (trois poèmes de 70 str. f., 77 str. f. et 226 str. m.), dans la *Muse guerrière* et *le Ligueur repenti* (141 str.), de Cl. de Trellon, et enfin dans le recueil des *Muses ralliées*, et toujours de préférence en stances masculines.

(2) On sait, d'après Pellisson, que l'Académie passa près de trois mois à examiner une partie de ces stances, et qu'une seule se trouva à l'abri de la critique (Quand un roi fainéant...) ; mais Ménage nous apprend qu'un jour, comme on discutait une de ces stances, Gombauld, alors directeur, et opinant le dernier, se borna à dire : « Messieurs, je voudrais l'avoir faite. » (*Observ. sur Malherbe*, éd. de 1723, p. 61).

(3) Cf., dans le même Racan, *l'Ode pour le duc de Bellegarde* ; et aussi I, 231, et le *ps.* 18. Les stances de Racan sont très souvent féminines, comme dans le quatrain : Racan n'aime pas les entraves. Citons encore Godeau, *Paraphrase du cantique d'Ezéchias*, Benserade, *Plainte du cheval Pégase*, et Rousseau, *Sur l'aveuglement des hommes du siècle.*

tomne, on le trouve rarement seul. Voici deux strophes des *Orientales* :

Oh ! laissez-moi ! c'est l'heure où l'horizon qui fume
Cache un front inégal sous un cercle de brume,
L heure où l'astre géant rougit et disparaît.
Le grand bois jaunissant dore seul la colline.
On dirait qu'en ces jours où l'automne décline,
Le soleil et la pluie ont rouillé la forêt.

Oh ! qui fera surgir soudain, qui fera naître,
Là-bas, — tandis que seul je rêve à ma fenêtre,
Et que l'ombre s'amasse au fond du corridor,
Quelque ville mauresque, éclatante, inouïe,
Qui, comme la fusée en gerbe épanouie,
Déchire ce brouillard avec ses flèches d'or ! (1)

C'est là assurément une très belle forme. Son déclin actuel prouve l'affaiblissement de l'inspiration lyrique.

Le sixain de décasyllabes, inusité aujourd'hui, n'était pas rare au XVIe siècle. On le trouve dans Marot et dans Ronsard (2). Mais il a surtout inspiré Desportes, par exemple dans le fameux *Adieu à la Pologne,* que Malherbe lui-même qualifiait de pièce « très bonne », et dans une *Chanson* qui est en tête des *Bergeries* :

O bien heureux qui peut passer sa vie
Entre les siens, franc de haine et d'envie,
Parmi les champs, les forêts et les bois,
Loin du tumulte et du bruit populaire,
Et qui ne vend sa liberté pour plaire
Aux passions des princes et des rois !

(1) *Or.*, 36. Voir en outre et surtout *Odes*, IV, 2 ; *Orient.*, 14 (*Le Château-fort*) ; *F. d'aut.*, 23, 27, 37 ; *R. et O.*, 4 (*Regard jeté dans une mansarde*) ; *Chât.*, I, 7 et 12. La strophe ici est *toujours* masculine. Ajoutons MUSSET, *A la Yung-frau*, SULLY PRUDHOMME, le *Zénith* (45 str.) et les *Chercheurs* (*Prisme*). — On divise quelquefois typographiquement ce sixain en tercets (par ex., V. Hugo, *Cont.*, V, 19) ; mais cela n'est pas fort utile.

(2) Une dizaine de fois dans les *Mascarades* (masc. ou fém. indifféremment), par exemple le *Trophée d'amour* ; cf. la réponse de Jodelle (II, 65), dans le même rythme.

Il n'a souci d'une chose incertaine,
Il ne se pait d'une espérance vaine,
Nulle faveur ne le va décevant ;
De cent fureurs il n'a l'âme embrasée,
Et ne maudit sa jeunesse abusée,
Quand il ne trouve à la fin que du vent (1).

Mais la strophe caractéristique du XVIe siècle, celle qui convenait expressément au lyrisme léger et un peu court de Ronsard et de la Pléiade, c'est le sixain d'octosyllabes. Il est dans Marot, bien entendu, et il n'est pas nouveau (2). Mais l'école de Ronsard en a fait une consommation fabuleuse. C'est le rythme de *Mignonne* :

Mignonne, allons voir si la rose,
Qui ce matin avait déclose
Sa robe de pourpre au soleil,
A point perdu cette vesprée
Les plis de sa robe pourprée
Et son teint au vôtre pareil (3).

Ronsard a employé ce rythme une cinquantaine de fois, dont trente-six dans les *Odes* seules, surtout aux livres IV et V (4) ;

(1) *Œuvres*, pp. 424 et 231. Voir encore une belle *Prière*, p. 495 (f.). Il y a plus de mille sixains de décasyllabes dans les *Cantiques* de Tamisier. Chez les modernes, il n'y a presque rien d'intéressant. Voici, par curiosité, des vers de neuf, qui sont encore plus rares :

Qu'on soit ignare ou savant, qu'importe !
La vague qui passe vous emporte
Bercé sur des mirages chantants,
L'âme à la fois vidée et remplie,
Et dans une extase où l'on s'oublie
A ne plus sentir couler le temps.

Richepin, *Mes Paradis, Iles d'or*, 44.

(2) *Chanson* 41 (f.), et *pss.* 24 et 113 (f.). A cette époque on l'emploie couramment dans la comédie.

(3) Voir dans Laumonier, *Ronsard*, pp. 583 sqq., une étude historique et critique très approfondie et très pénétrante de cette pièce fameuse.

(4) Voir particulièrement I, 16 et 17 (*Mignonne*), II, 17 ; IV, 9 (f.), 11, 16 (f.) ; V, 15 (f.), 24, 27 (f.) ; ajouter les *Stances* (f.) des *Amours de Marie* (*Je lamente sans réconfort*).

Belleau, trente-cinq fois (1) ; Baïf, plus de soixante-dix fois, notamment les trente-huit pièces complètes qui constituent son œuvre la plus intéressante, le livre des *Mimes* (2) ; Magny, près de trente fois dans les *Odes* seules, sur une centaine de pièces (3) ; Aubigné lui-même, vingt fois, et Desportes aussi (4). On se rappelle que c'est dans cette strophe que s'est marquée nettement, pour la première fois, la tendance à terminer les strophes par des rimes masculines. Ronsard ne s'en préoccupe pas du tout ; Magny, pas beaucoup plus ; mais chez Belleau la strophe n'est féminine qu'une fois sur sept en moyenne ; et les treize cents strophes des *Mimes* de Baïf, aussi bien que celles des derniers livres des *Poèmes,* sont toutes masculines (5).

Au XVIIe siècle, cette strophe passe enfin au second plan. Pourtant elle est encore plusieurs fois dans Régnier (6), plusieurs fois aussi dans Malherbe, dans Racan, dans Maynard (7), et aussi dans Théophile, quoique il préfère de beaucoup la finale *cbc.* Elle servit même de cadre à plusieurs reprises pour une sorte de pastorales en récit, dont le meilleur exemple fut *Les Changements de la bergère Iris* de Lingendes, en cinq cents stances *féminines,* à l'imitation du *Sireine* d'Urfé (8).

(1) Citons l'*Amour piqué d'une mouche à miel*, et *Mai*, dans la *Bergerie*, à la suite d'*Avril.*

(2) Citons aussi, dans les *Passe-temps*, l'*Aubade de Mai.* Cette forme domine déjà dans les derniers livres des *Poèmes.* A partir de 1572, Baïf ne fait plus que des vers mesurés ou des sixains d'octosyllabes.

(3) Voir les odes *Au comte d'Armagnac* et *A sa demeure des champs.* — Du Bellay est un de ceux qui ont le moins employé ce rythme ; nous citerons pourtant de lui un *Bayser* (Becq, 285) et l'*ode au prince de Melphe* en treize « pauses » de trois strophes chacune (Becq, 181). — Citons encore *Des mouches à miel* d'AMADIS JAMYN (Becq, 146).

(4) Notamment une *Prière au sommeil* (f.), p. 74, et pp. 187, 493 et 509. Voir aussi dans Bertaut la *Réponse pour une dame aux vers d'un cavalier.*

(5) Nous verrons Baïf employer la forme masculine même dans des stophes où les autres poètes préfèrent la forme féminime. C'est le premier poète qui ait conçu nettement la supériorité générale de la strophe masculine.

(6) De préférence en strophes féminines, notamment dans les *Stances spirituelles* publiées en 1652.

(7) Voir dans MALHERBE, *A la princesse de Conti* ; dans RACAN, une *Ode bachique* à Maynard ; dans MAYNARD, l'ode *Puissant protecteur de mes vers* (f.)

(8) C'est dans ce même rythme *féminin* que furent écrits *Philandre*, poème médiocre, probablement du poète Ménard, et attribué faussement à Maynard

Plus près de nous, ce rythme plut à Musset, comme en témoignent *Madrid, à Juana, à Julie,* et la *Nuit de décembre.* V. Hugo l'a employé une dizaine de fois, notamment dans une pièce célèbre des *Châtiments* :

Chastes buveuses de rosée,
Qui, pareilles à l'épousée,
Visitez le lys du coteau,
O sœurs des corolles vermeilles,
Filles de la lumière, abeilles,
Envolez-vous de ce manteau !

Il serait surprenant que Banville n'eût pas employé un rythme si cher à Ronsard. Il lui doit même quelques-unes de ses plus jolies strophes, témoin celle-ci, sur un clown :

De la pesanteur affranchi,
Sans y voir clair il eût franchi
Les escaliers de Piranèse.
La lumière qui le frappait
Faisait resplendir son toupet
Comme un brasier dans la fournaise (1).

Le grand avantage de cette strophe, c'est que si, par la brièveté de son vers, elle convient parfaitement aux sujets légers et gracieux, d'autre part, avec sa césure et son rythme, elle a une envergure qui l'égale aux plus hauts sujets. On peut en dire presque autant du sixain en vers de sept, qui a été fort employé aussi. Il est plus de douze fois dans les *Odes* de Ronsard (2) ; plusieurs fois dans Du Bellay, qui le préfère au précédent (3). V. Hugo, de même, a peut-être été encore mieux

sur la foi de Pellisson (Voir *Rev. d'hist. litt.*, 1908 et 1910) et *Les diverses humeurs de la bergère Clysiante*, poème encore plus médiocre de A. Grivet, mais un peu plus court que les autres.

(1) *Odes fun.*, fin. On notera que Banville préfère dans ce rythme les strophes féminines.

(2) Notamment II, 7 et 16, et V, 22 : *La Belle Vénus un jour* (f.) Cf. une pièce célèbre des *Amours*, I, 132 : *Quand au temple nous serons* (f.) Dans Marot il n'y a que la *Chanson* 26, en deux coupl., chacun sur deux rimes. Ronsard a eu deux fois la singulière fantaisie d'alterner les strophes (masc. et fém.), supprimant volontairement l'alternance des rimes *entre les strophes* : voir *Odes*, II, 7, et III 21. Tahureau l'a imité dans le sixain d'octosyllabes (I, 138).

(3) Voir notamment la *Complainte du désespéré*, en 85 strophes (Becq, 144, et aussi 134, 147, 257 et 274). Il faut citer aussi *la Pierre aqueuse*, de Belleau, (Becq, 124), un *chœur* des *Juives* de Garnier, et un *Baiser* de Tahureau

inspiré par celui-ci (1). Il a fourni à Em. Deschamps son chef-d'œuvre :

C'est la huitième journée
De la bataille donnée
Aux bords du Guadalété ;
Maures et chrétiens succombent,
Comme les cédrats qui tombent
Sous les flèches de l'été.

Sur le point qui les rassemble
Jamais tant d'hommes ensemble
N'ont combattu tant de jours ;
C'est une bataille immense
Qui sans cesse recommence,
Plus formidable toujours (2).

Le vers de six ne saurait avoir la même prétention que les précédents. Il vaut pourtant mieux en sixains qu'en quatrains. Il est fréquent surtout avant Ronsard, et Marot l'emploie manifestement hors de propos : un tel vers peut-il convenir à des psaumes ? (3) La Pléiade en a tiré un meilleur parti. On connaît la jolie pièce de Du Bellay, *D'un vanneur de blés aux vents* :

A vous, troupe légère,
Qui d'aile passagère
Par le monde volez,
Et d'un sifflant murmure
L'ombrageuse verdure
Doucement ébranlez... (4)

Le XVIIe siècle, qui admettait à peine le vers de six dans la

(Becq, 70). Cette forme est rare au XVIIe siècle ; citons le *Coq et la perle*, de La Fontaine.

(1) *Ball.* 9 (*Ecoute-moi, Madeleine*) ; *Orient.*, 29 (*Sultan Achmet*) et 30 (*Romance mauresque*) ; *V. int.*, 31 (*La tombe dit à la rose*) ; etc. Une seule fois dans Lamartine (*Harm.*, II, 16).

(2) *Le Poème de Rodrigue, dernier roi des Goths*, V. Il y a encore Banville, naturellement, mais trois fois seulement, une *Odelette* et deux pièces des *Exilés*, deux fois sur trois en strophes féminines, peut-être pour imiter Ronsard : a-t-il cru par hasard que Ronsard le faisait exprès ? Citons enfin la fameuse *Sérénade* du *Passant* : *Mignonne, voici l'Avril*, féminine aussi, ainsi que les *Papillons* de Richepin, dans *La Mer*.

(3) *Ep.* 61, *pss.* 3 (f.), 6, 19 (m. et f.); *Cant. de Siméon* (f.). N. Rapin a traduit le *Miserere* (!) dans le même rythme. Il est fréquent aussi dans les Comédies. Voir celles de Marg. de Navarre, et l'*Andrienne*, dans Des Périers (III, 5 et IV, 3).

(4) Ed. Becq, p. 264 ; cf., du même, l'*Epithalame de Marguerite de France*, en 77 str., et Ronsard, *Odes*, IV, 5 et V, 6.

strophe hétérométrique, se l'interdisait absolument employé seul. Mais les modernes y sont naturellement revenus, témoin le *Lever* de Musset, et une *Chanson* célèbre des *Châtiments* :

La femelle ? elle est morte.
Le mâle ? un chat l'emporte
Et dévore ses os.
Au doux nid qui frissonne
Qui reviendra ? Personne.
Pauvres petits oiseaux !...

L'homme au bagne ! la mère
A l'hospice ! ô misère !
Le logis tremble aux vents ;
L'humble berceau frissonne.
Que reste-t-il ? Personne.
Pauvres petits enfants ! (1)

Le vers de cinq est peut-être encore plus fréquent que le vers de six au XVIe siècle (2). Même au XIXe, il n'est pas tout à fait inusité :

Voyageur errant,
La nuit te surprend,
L'avalanche est proche.
Entends-tu dans l'air
Vibrer un son clair ?
Entends-tu la cloche ?

Pour si haut voler,
Et pour t'appeler
Par des sons fidèles,
Notre lourd métal
Dans le feu natal
A trouvé des ailes (3).

Le vers de quatre appartient surtout au Moyen âge (4). En voici un exemple moderne :

Le bluet jette
Sa frêle aigrette
Dans la moisson ;
Et sur les roches
Pendent les cloches
Du liseron.

Le chèvrefeuille
Mêle sa feuille
Au blanc jasmin ;
Et l'églantine
Plie et s'incline
Sur le chemin (5).

(1) *Chât.*, I, 13 ; cf. *ibid.*, V, 2, et *Toute la Lyre*, VII, 23.

(2) Voir les comédies de Marg. de Navarre, et Du Bellay, de l'*Inconstance des choses* (Becq, 107).

(3) LAPRADE, *Symph.*, III, 11. Cf. V. HUGO, *Ann. fun.*, 6.

(4) Particulièrement dans une forme spéciale de sixain double sur deux rimes, où le premier sixain seul est entièrement en vers de quatre, et où les quatre derniers vers du second sont des vers de dix ou de huit. Voir le *Blason des Faulses amours* (126 douzains) de GUILL. ALEXIS, prieur de Bucy, ouvrage qui eut plus de trente éditions entre 1486 et 1614. Ce douzain se trouve encore dans le *Myst. du vieil Test.*, I, 63, 114, 119, etc ; dans GRINGORE, *Les Fantasies de Mère sotte*, f° 84 ; dans G. CRETIN (éd. 1723, pp. 122 et 159, str. alternes), JEAN MAROT (*Œuv.* de MAROT, 1731, IV, 126 sqq.), CL. MAROT, *chanson* 16, et même LA FONTAINE (VIII, 439).

(5) LOUISE COLET, *Fleurs du Midi* (A. SÉCHÉ, *Muses franç.*, I, 298). Ed.

Nous devons, pour terminer, dire un mot des strophes isométriques de la forme *aab cbc*. Comme elles appartiennent presque exclusivement au XVII[e] siècle, on ne s'étonnera pas si elles sont presque toujours en vers de douze ou de huit. La strophe d'alexandrins n'est qu'une fois dans Malherbe, mais on y trouve une des deux stances que l'auteur préférait dans toute son œuvre :

Je ne ressemble point à ces faibles esprits,
Qui bientôt délivrés, comme ils sont bientôt pris,
En leur fidélité n'ont rien que du langage ;
Toute sorte d'objets les touche également.
Quant à moi, je dispute avant que je m'engage ;
Mais quand je l'ai promis, j'aime éternellement (1).

Le poète qui a fait le plus grand usage de cette strophe, c'est Racan (2).

La strophe d'octosyllabes est plusieurs fois dans Malherbe :

Ainsi d'une mourante voix
Alcandre au silence des bois
Témoignait ses vives atteintes ;
Et son visage sans couleur
Faisait connaître que ses plaintes
Etaient moindres que sa douleur (3).

d'Anglemont avait déjà employé le vers de quatre et même celui de trois, dans les *Légendes françaises* :

Un bon âne
Dans sa manne
Les portait,

Et sans bride,
Fouet ni guide,
Il trottait.

On les trouve aussi dans les *Rosées* de M[me] Lesguillon, ainsi que le vers de cinq. Tous se rencontrent au XVI[e] siècle. Le vers de trois est encore dans V. Hugo, *La Esméralda*, IV, 2.

(1) *Poés*,. 32 (non alt.) Cf. Desportes, 498 (paraphrase du *Libera me*, f.) On a vu plus haut, page 55, note 4, que Du Perron a le premier alterné les strophes de ce type, employé pour la première fois par J. de Boyssières.

(2) Il l'a employée dans la *Consolation à M. de Bellegarde*, et sept fois dans les psaumes, où il n'alterne qu'une fois (*ps.* 129). Théophile alterne toujours. Le décasyllabe est aussi dans Racan, *ps.* 35, et dans Théophile, I, 49-50 (alt.).

(3) *Poés.*, 47. Ce rythme servit à d'Aubigné pour la *Préface* de ses *Tragiques* (69 strophes), et à Urfé pour ses *Douze Tables des lois d'amour* (*Astrée*, II, 5). Pour Ronsard, voir ci-dessus, p. 216, n. 5).

Les poètes qui l'ont le plus employée sont Maynard, Théophile, Tristan et Malleville (1). Saint-Amant, adressant une pièce de vers à Théophile, l'écrit précisément dans ce rythme, pour lui faire honneur ; et même, pour mieux le suivre, il alterne les strophes, contrairement à ses habitudes (2).

Ce rythme est aussi celui des *Stances* de Boileau à Molière sur l'*Ecole des femmes* (3).

Nous ajouterons que Saint-Amant, employant une fois le vers de sept dans la *Polonaise*, a mis la césure après le second vers « pour quelque raison particulière » (4) ; en réalité, il y a plutôt deux césures, *aa bc bc*, ce qui rend le rythme assez monotone, et c'est encore un inconvénient nécessaire de cette division, tout à fait contraire au lyrisme. L'essai n'était pas heureux, et les poètes n'ont pas recommencé.

Baïf, qui avait donné l'exemple du vers de sept, a inauguré aussi le vers de six, dans son poème de l'*Aurore* : on en a vu deux strophes dans l'*Introduction*. La Fontaine a aussi employé les deux :

Brillantes fleurs, naissez,
Herbe tendre, croissez
Le long de ces rivages ;
Venez, petits oiseaux,
Accorder vos ramages
Au doux bruit de leurs eaux (5).

(1) Il faut citer dans Théophile, une *Remontrance à M. de Vertamond* (m.) et dans Tristan, la *Comédie d s fleurs* (f.) Ajoutons des *Stances* (m.) de Saint-Pavin : *Iris, on fait courir le bruit*, et une *ode* (alt.) de Pellisson : *Vous revenez, aimables fleurs*. Théophile a mélangé les finales *ccb* (f.) et *cb* : (m.) dans ses *Stances* : *Quand tu me vois baiser tes bras*.

(2) *Œuvres*, II, 487 ; Malleville n'emploie le tercet *ccb* qu'avec l'alexandrin pur, par exemple pour les paraphrases des psaumes ; toujours *cbc* avec l'octosyllabe, même construit avec des alexandrins : peut-être a-t-il compris que la finale *ccb* était en effet trop lyrique pour les sujets galants qu'il traite d'ordinaire.

(3) Voir encore les *Chansons* de Voiture et une de Scarron (f.) *Sur le blocus de Paris* (*Œuv. burl.*, 3e part., ou *Œuv.*, VII, 313) :

(4)
Une taciturne horreur
En augmente la terreur,
Et la noire solitude
Qui dort en ces bois épais
Fait qu'avec inquiétude
On y voit la triste paix.

Cette césure est déjà dans Th. de Bèze, *ps.* 106, en octosyllabes.

(5) *Galatée*, I, 1.

II. — Les Sixains symétriques (1)

§ 1. — *Les grandes strophes.*

A la suite du sixain isométrique, il semble que nous devrions étudier le sixain à clausule, comme nous avons fait pour le quatrain. Mais le sixain à clausule simple est loin d'être aussi usité que le quatrain correspondant : la clausule est attendue trop longtemps pour produire le même effet ; aussi ne va-t-elle guère sans une autre clausule à l'hémistrophe, ce qui donne le sixain symétrique.

D'autre part, le sixain symétrique est apparemment la forme primitive et principale du sixain. Nous avons montré, au commencement de ce chapitre, comment le groupe *aab* s'était imposé aux versifications syllabiques, par l'effet d'une tendance générale de l'esprit humain. N'est-il pas évident que cette tendance devait être, dès l'origine, d'autant plus satisfaite que *b* différait de *a*, non seulement par la rime, mais encore par la mesure ? C'est précisément ce qui est arrivé, et le sixain symétrique est probablement bien antérieur au sixain isométrique, surtout dans la poésie populaire. C'est la fameuse strophe *à queue*, le *rhythmus tripertitus caudatus* des théoriciens de jadis, ce qu'on traduisait en vieux français par strophe *couée* (2).

La lyrique moderne devait naturellement reprendre et trans-

(1) Les hémistrophes étant identiques, nous simplifierons les formules dans ce chapitre en désignant les sixains par la formule de l'hémistrophe ; par ex. 12.12.6 désigne le sixain à base d'alexandrins, dont le 3e et le 6e vers ont six syllabes.

(2) Il se peut d'ailleurs que la strophe *couée* ait pour origine en fait un distique latin ou roman de vers longs, avec double rime antérieure (Voir Jeanroy, pp. 364 sqq.) C'est peut-être pour ce motif, que dans les poésies populaires les plus anciennes, on faisait le 3e et le 6e vers non plus courts, mais plus longs : on eut donc d'abord 3.3.7 et 4.4.8, puis 4.4.6, 4.4.5, 5.5.6 ; après quoi on employa la strophe isométrique en vers de toute mesure, depuis trois syllabes jusqu'à dix, avant de réaliser enfin la vraie strophe *couée*, toujours en vers courts, les plus longs de cinq à huit, le 3e et le 6e de deux à sept, ce qui donna comme formes extrêmes 5.5.2 et 8.8.7. C'est dans le rythme 8.8.7 que sont

porter aux grands vers cette forme admirable, où se réalise l'accord parfait des mesures et des rimes, l'alternance des rimes (2 et 1) étant soulignée et comme renfoncée par celle des mesures. Aussi en a-t-elle fait un usage considérable, surtout V. Hugo, dont ce fut la forme essentielle dans toute sa période proprement lyrique. D'autres sixains peuvent encore être symétriques, mais ils ne le sont pas au même degré ; ils n'ont pas le rythme parfait de celui-là. Et s'il est vrai, comme nous l'avons dit, que le sixain régulier soit supérieur au quatrain, comme présentant plus de variété dans la même unité, on peut dire que le sixain à double clausule, qui possède à la fois tous les avantages du quatrain à clausules avec ceux du sixain isométrique, est supérieur d'autant à l'un et à l'autre, comme réunissant tous leurs principes de variété dans une unité aussi parfaite.

Nous rejetterons donc le sixain à clausule simple parmi les sixains dissymétriques, et nous étudierons à part le sixain à double clausule, qui, certainement, ne pouvait pas ne pas être une des plus belles formes lyriques de la poésie française, et même de la poésie universelle.

Nous devons commencer notre examen par les grandes formes où figure l'alexandrin, 12.12.8 et 12.12.6, qui sont, pour nous du moins, avec les sixains d'alexandrins et les dizains d'octosyllabes, les vraies formes du plus haut lyrisme.

La première en date de ces deux formes, c'est naturellement 12.12.6. C'est Ronsard qui l'employa le premier, tout comme le sixain isométrique, mais trois fois seulement (1). Jodelle est le premier qui se soit servi plusieurs fois de ce sixain, et qui ait fait, presque toujours, la strophe masculine (2). Desportes en fit usage aussi volontiers (3). Et il est remarquable qu'à cette

écrites deux *proses* fameuses, *Stabat mater*, et *Lauda Sion* (de Thomas d'Aquin), celle-ci terminée par 8.8.8.7 et même 8.8.8.8.7. Dans le même rythme Adam de Saint-Victor a écrit une quarantaine de proses.

(1) *Odes*, III, 17 (rimes *a* et *b* fém.), une *Chanson* des *Amours de Marie* (f.), citée p. 43, et une *Hymne* retranchée (rimes fém.). Nous avons remarqué déjà que partout la strophe était féminine, comme elle l'était dans le rythme de Marot, 10.10.6, qui servit de modèle à Ronsard.

(2) Voir notamment *Aux cendres de Cl. Colet* (Becq, 172).

(3) Notamment dans le fameux *psaume* 136, que Boisrobert traduira de nouveau dans le même rythme (*Rec.* de 1627, éd. de 1630).

époque on en fait souvent le cadre de l'élégie et de la complainte : il dispute ce rôle au quatrain *aabb*, à clausule de six, que nous avons étudié plus haut. Mais les strophes du xvi siècle restent généralement imparfaites, car la césure n'y est pas toujours respectée ; et si le sixain isométrique lui-même en a besoin, comment un tel rythme pourrait-il s'en passer ? Et quel fâcheux effet produit le poète, quand il rattache le premier vers de six au second tercet ! C'est toujours le distique suivi du quatrain, et d'un quatrain médiocre, et c'est la négation même du sixain. La poésie populaire, faite pour la musique, ne commettait pas cette faute.

Malherbe n'a employé cette strophe qu'une fois :

Que d'épines, Amour, accompagnent tes roses !
Que d'une aveugle erreur tu laisses toutes choses
A la merci du sort
Qu'en tes prospérités à bon droit on soupire !
Et qu'il est malaisé de vivre en ton empire
Sans désirer la mort !

Mais il aimait cette forme, et son école l'a volontiers cultivée. Dans les *Délices* de 1615, où sa pièce a paru d'abord, sur neuf pièces de Touvant, son élève, il y en a quatre dans ce rythme (1). Ensuite on l'emploie moins, et Corneille l'ignore (2). Plus tard ce sera encore le rythme de l'ode trop fameuse de Rousseau *Au Comte du Luc*, en trente-trois strophes, qui, malgré sa réputation surfaite, ne réussit pas à le rénover.

Chez les modernes, ce fut Lamartine qui ressuscita cette belle forme, et dans un chef-d'œuvre :

Lorsque du Créateur la parole féconde
Dans une heure fatale eut engendré le monde
Des germes du chaos,

(1) Voir P. Olivier, *Cent poètes*, p. 85. Et il y en a huit de Rosset, sur 45 pièces. A la même époque Chassignet employait ce rythme dans une dizaine de *psaumes* (de préférence en strophes féminines). Le poète qui en a fait le plus grand usage, c'est Claude Hopil, dans ses *Cantiques*.

(2) Nous avons dit que dans ses psaumes et ses hymnes il pratiquait presque uniquement le quatrain, et dans l'*Imitation*, généralement, le dizain. *Le Magnificat* de Godeau se trouve dans le *Recueil* de 1671.

De son œuvre imparfaite il détourna sa face,
Et d'un pied dédaigneux la lançant dans l'espace,
Rentra dans son repos (1).

Il ne l'employa guère pourtant. En revanche, elle fut adoptée bientôt par V. Hugo, dont ce fut une des formes préférées. On la trouve chez lui plus de quarante fois, surtout dans les *Feuilles d'automne,* et *toujours* en strophes masculines, comme les sixains d'alexandrins. Renouvier admirait particulièrement ces strophes, avec leur double chute, « où le mouvement de la parole et celui de la pensée s'unissent et s'arrêtent sur une image » (2). Il ne faut pourtant abuser de rien. V. Hugo n'oublia-t-il pas ce précepte quand il écrivit les cent douze strophes de *Pleurs dans la nuit,* dans les *Contemplations,* et les cent douze autres strophes de l'*Epopée du ver,* dans la *Légende des Siècles* ? Même chiffre formidable ! Fut-ce une double gageure ? On a le droit de préférer des chefs-d'œuvre plus authentiques et plus mesurés (3).

C'est dans ce rythme encore que furent écrits les fameux *Rayons jaunes,* qui valurent tant de critiques à Sainte-Beuve, et la *Comédie de la Mort* de Th. Gautier (4). La génération suivante le néglige. Sully Prudhomme emploiera bien 12.12.8, mais non pas 12.12.6. Aujourd'hui on n'emploie plus guère ni l'un ni l'autre : nos poètes n'ont-ils plus assez de souffle pour manœuvrer de telles périodes ?

On pourrait croire qu'une telle forme devait s'accommoder assez mal de la finale *cbc.* Comment ne pas faire rimer ensemble les deux vers courts ? N'y a-t-il pas là une de ces nécessités auxquelles on ne saurait se dérober ? C'est ce qu'on fit pourtant et plus d'une fois. On avait pour cette finale un tel goût au XVIIe siècle, qu'on la mettait dans toutes les formes de l'autre,

(1) *Médit.*, I, 7 (*Désespoir*). Cf. *Chant d'amour, ibid.*, II, 24.

(2) Renouvier, *V. Hugo, le Poète*, p. 285.

(3) Voir notamment *Orient.* 34 (*Mazeppa*) ; *F. d'aut.*, 6, 14 (*O mes lettres d'amour*), 19 (*Lorsque l'enfant paraît*) et 24 ; *Crép.*, 2 (*A la colonne*), 5 (*Napoléon II*) ; *V. int.*, 4 (*A l'Arc de triomphe*), 29 (*A Eug., vicomte H*) ; *R. et O.*, 34 (*Tristesse d'Olympio*) ; *Chât.*, II, 7, III, 9, *Lux*, 4 ; *Cont.*, III, 30 (*Magnitudo parvi*, début et fin), V, 5, VI, 9 et 26, et enfin *Dieu*, II, 7.

(4) Près de deux cents strophes, mais la strophe n'est ici que le cadre du poème, qui n'a rien de proprement lyrique.

sans exception. Il y a même, par hasard, dans ce rythme, une pièce fort remarquable, une des trois pièces de Racan que Sainte-Beuve tenait pour ses chefs-d'œuvre, l'ode à Bussy :

Bussy, notre printemps s'en va presque expiré ;
Il est temps de jouir du repos assuré
Où l'âge nous convie.
Fuyons donc ces grandeurs qu'insensés nous suivons,
Et sans penser plus loin, jouissons de la vie
Tandis que nous l'avons.

Donnons quelque relâche à nos travaux passés ;
Ta valeur et mes vers ont eu du nom assez
Dans le siècle où nous sommes.
Il faut aimer notre aise ; et pour vivre contents,
Acquérir par raison ce qu'enfin tous les hommes
Acquièrent par le temps.

Sainte-Beuve note, bien entendu, la disposition des rimes, qui lui paraît « un entrelacement plein de nonchalance ! » Et voilà, un jugement bien singulier. Pour qu'il y eût de la nonchalance, il faudrait au moins que les finales *ccb* et *cbc* fussent mélangées indifféremment. Mais rien de tel. Il y a là une forme particulière de sixain que toute une époque a cultivée, à tort ou à raison, au même titre et au même degré que l'autre, et que Racan surtout goûtait fort, et prit plaisir à varier de plus de vingt façons, celle-ci *entre autres*. Il ne saurait y avoir de la nonchalance dans un parti pris aussi déterminé. Ce qu'on pourrait dire, tout au plus, c'est que cette forme a moins d'envol que l'autre, et convient, pour ce motif, à des sujets moins lyriques (1). Racan, d'ailleurs, n'était pas le premier à employer cette combinaison particulière, qui remonte au moins à Desportes (2).

C'est une chose assez curieuse que le XVIIe siècle, qui dans le quatrain symétrique avait remplacé le vers de six par le vers de huit, et fera la même chose dans le sixain dissymétrique,

(1) Sainte-Beuve lui-même a adopté une fois ce tercet final dans un sixain 10.10.4 (*Poés. div.*), imité de Mme Tastu pour les mesures : y a-t-il mis par hasard de la nonchalance ? Mais peut-être que *nonchalance* veut dire simplement *irrégularité* !

(2) *Ps.* 142 (f.) Marillac a fait mieux : il a construit 12.12.6 sur *abb acc* (*ps.* 81). Il est resté seul.

n'en ait pas éprouvé le besoin au même degré dans le sixain symétrique. Je n'ai point trouvé d'exemple de 12.12.8 avant les *Œuvres chrétiennes* de Godeau, de 1633. C'est le *Cantique de Siméon* (p. 116), qui n'a que deux strophes, et elles sont féminines. Godeau est revenu plus tard à 12.12.8 dans le *psaume* 28, mais c'est avec la finale *cbc*, qui est pourtant rare chez lui dans le sixain. Voici enfin, de 1651, dix-huit ans après (1), le psaume 72 de Racan *Sur le bonheur terrestre des impies*, premier exemple un peu étendu de la forme régulière :

> Tout mon peuple en murmure, et ne peut sans envie
> Voir qu'un si long bonheur accompagne leur vie,
> Que jamais rien ne leur défaut.
> Mais Dieu ne les élève aux grandeurs de ce monde
> Qu'afin de rendre un jour leur chute plus profonde,
> Et les renverser de plus haut.

Il ne semble pas, en vérité, que cette strophe soit inférieure à la précédente. Pourquoi les classiques l'ont-ils si peu employée ? (1) Elle ne fleurira vraiment qu'au XIXe siècle. Cela commence à la *Jeune Captive* de Chénier, publiée d'abord dans la *Décade philosophique* du 30 nivôse, an III, où elle se perdit, puis dans les *Œuvres*, en 1819. Ce fut un ravissement. L'année suivante, V. Hugo écrivait *Moïse sur le Nil*, qui lui valut d'être proclamé Maître ès Jeux floraux. C'est tout de même une pièce assez médiocre, extrêmement artificielle, et très surfaite, et qu'on devrait retirer définitivement des anthologies, mais qui eut beaucoup de succès, et qui peut-être même le méritait en son temps, car tout est relatif, et les *Méditations* n'avaient point encore paru. Quoi qu'il en soit, ce fut dès lors une des formes favorites du romantisme. Si Lamartine ne l'a employée qu'une

(1) On peut citer encore, mais avec la finale *cbc*, des stances de Maucroix (*Sercy*, V, 315) attribuées par Saint-Marc au marquis de Montplaisir (p. 66 de son édition) :

> Faut-il que je vous quitte, et qu'un cruel devoir
> Me prive si longtemps du plaisir de vous voir ?
> Beauté, dont mon âme est ravie,
> Que mon Astre me voit d'un œil plein de courroux !
> Avec bien moins d'effort je quitterais la vie,
> Que je ne m'éloigne de vous.

fois, dans les *Harmonies*, V. Hugo l'a encore préférée à sa rivale 12.12.6 : il s'en est servi plus de soixante fois, particulièrement dans les *Orientales*, les *Feuilles d'automne*, les *Voix intérieures*, et le livre IV des *Contemplations*. A part le quatrain d'octosyllabes, dont il abusa à la fin de sa vie, c'est certainement la strophe qu'il a le plus employée.

On peut dire qu'il est le premier qui ait reconnu la valeur éminente de cette forme lyrique, et cela ne laisse pas d'être surprenant.

Mais, chose extraordinaire, tandis que le sixain 12.12.6 est chez lui partout et toujours masculin, le sixain 12.12.8 n'est tel qu'au sixième livre des *Contemplations*. Partout ailleurs, il est presque toujours féminin, et par exemple huit fois sur neuf dans les *Orientales*, cinq sur cinq dans les *Feuilles d'automne*, cinq sur sept dans les *Voix intérieures* (1). Les poètes romantiques, Sainte-Beuve, Gautier et les autres, ont marqué la même préférence, à l'exemple du maître (2). D'où vient ce phénomène ? Dans son édition de Ronsard, Sainte-Beuve dit, à propos de la *Chanson* tirée des *Amours de Marie*, que si la strophe était masculine, « on n'aurait plus la même impression, et le rythme, quoique d'un fort bon effet, serait plus ordinaire et moins savant. » Or il parle ainsi à propos du sixain 12.12.6, qui justement est *toujours masculin* chez V. Hugo ! Alors ? Voilà qui doit rendre les lecteurs un peu sceptiques sur les formules analogues qu'on trouve si fréquemment chez les cri-

(1) Citons *Orient.*, 1 (*le Feu du ciel*), 5 (*Navarin*), 18 (*L'enfant*), 21 (*Lazzara*), 24 (*Adieux de l'hôtesse arabe*) ; *F. d'aut.*, 4, 15, 17, 35 (*Soleils couchants*) ; *V. int.*, 20 et 26 ; *Chât.*, I, 8 (*A un martyr*) ; *Cont.*, IV, 17 (*A Ch. Vacquerie*) ; *Lég. d. S.*, 58 (*Plein ciel*, 50 str.) ; *Q. Vents*, III, 27 (*Pati*) ; et d'autre part, en str. masc., *Orient.*, 13 ; *Crép.*, 5 (4) ; *Cont.*, VI, 14, 16, 17, 18 ; *Lég. des S.*, 44 (106 str.) ; *Q. Vents*, III, 35, reproduit presque textuellement dans *Toute la Lyre*, III, 7. V. Hugo préfère si manifestement la forme féminine, jusqu'aux *Contemplations*, qu'il l'a introduite dans les *Voix intérieures* (IV), entre deux séries de strophes masculines de formes différentes : pour respecter l'alternance des rimes entre les séries, il a ajouté un quatrain d'un côté, un distique de l'autre.

(2) Nous citerons seulement la belle pièce de Nap. Peyrat, *Roland*, écrite en 1833, et insérée longtemps après par le poète dans la *Grotte d'Azil*, 1874, et dans *les Pyrénées*, 1877 : on la trouvera plus aisément dans le recueil de Crépet, dans les *Souvenirs poétiques de l'école romantique* de Fournier, ou dans les *Poètes de Terroir* de Van Bever.

tiques, à propos des poésies qu'ils admirent. Je ne puis que répéter ici que Ronsard se souciait fort peu que la strophe fût masculine ou féminine. Il n'en est pas tout à fait de même de V. Hugo, assurément. Que faut-il donc penser ? Pour moi, j'en reviens toujours à ce que j'ai dit ailleurs. Au point de départ, la *Jeune Captive* est en strophes féminines. Hasard ou volonté, je n'en sais rien. Je croirais volontiers que Chénier a commencé la première strophe par le dernier vers, *Je ne veux pas mourir encore,* qui a dû lui paraître le mot capital et la fin nécessaire de la strophe (1). Il est possible, en outre, que cette finale féminine, dont le son a quelque chose d'inachevé, lui ait paru convenir parfaitement à la pensée que le vers exprimait (2). La première strophe construite, le reste a suivi naturellement, d'autant plus que la pensée générale s'accommodait parfaitement de cette finale ; et le poète, pour cette fois, obéissant peut être encore plus à l'intuition qu'à la réflexion, ne s'est pas soucié de la règle, généralement respectée à cette époque, et qui imposait la finale masculine. Donc V. Hugo lit la pièce à dix-sept ans, et en imite le rythme presque aussitôt. Il ne croit pas pouvoir mieux faire que de le reproduire identiquement, et il écrit le *Moïse.* Le *Moïse* ayant eu peut-être autant de succès que la *Jeune Captive,* il recommença, et ses disciples firent de même, avec le scrupule superstitieux que nous avons noté déjà chez les poètes. On ne sera pas surpris qu'à cinquante ans V. Hugo n'ait plus eu le même scrupule ; on s'étonnera plutôt qu'il l'ait eu si longtemps (3).

Le déclin de cette forme suivit de nos jours celui de la forme

(1) L'épi naissant mûrit, de la faux respecté ;
Sans crainte du pressoir, le pampre tout l'été
Boit les doux présents de l'aurore ;
Et moi, comme lui belle, et jeune comme lui,
Quoi que l'heure présente ait de trouble et d'ennui,
Je ne veux pas mourir encore.

Ce vers est d'ailleurs répété à la fin d'une autre strophe.

(2) De plus nous avons vu ailleurs la finale féminine donnée comme convenant spécialement à l'élégie. Qu'en faut-il croire, je ne sais trop, mais la *Jeune Captive* est bien un des chefs-d'œuvre de l'élégie.

(3) On reconnaîtra d'ailleurs que, d'une façon générale, le sixain 12.12.8 s'accommode beaucoup mieux que l'autre de la forme féminine. Les clausules du sixain 12.12.6 ont quelque chose de sec et en quelque sorte de définitif, qui semble exiger la finale masculine.

rivale 12.12.6 ; mais il fut moins complet. Coppée l'a employée quelquefois pour faire des vers de commande ou de circonstance : il a cru devoir, en ce cas, hausser le ton. Sully Prudhomme s'en est servi dans la *Justice* et le *Bonheur*. C'est encore celle des deux qu'on emploie aujourd'hui de préférence.

La combinaison 12.12.10 est fort rare. Elle a fourni pourtant à Malherbe deux ou trois strophes, fragments posthumes, qui ne sont pas de ses moins bonnes :

Va-t'en à la malheure, excrément de la terre,
Monstre qui dans la paix fais les maux de la guerre,
    Et dont l'orgueil ne connaît point de lois ;
En quelque haut dessein que ton esprit s'égare,
Tes jours sont à leur fin, ta chute se prépare,
    Regarde-moi pour la dernière fois (1).

Le vers de quatre étant, au XVII[e] siècle, réservé à la chanson, 12.12.4 ne saurait y être fréquent. Mais il est certain que la chanson employa ce rythme en effet, car nous avons deux couplets de Charleval, écrits sur un air connu, qui avait pour double refrain, aux vers 3 et 6 : *Je le crois bien*, et *Je n'en crois rien*. Ce refrain commode, sorte de passe-partout, qui rappelle une chanson de Malherbe parodiée par Berthelot, fut sans doute exploité abondamment (2). Seuls les modernes ont essayé d'élever ce rythme à la dignité lyrique, mais ils l'ont employé beaucoup plus rarement que le quatrain correspondant (3). De vers plus courts, je n'en ai point trouvé d'exemple : séparés par deux alexandrins, ils seraient trop loin l'un de l'autre. Nous n'en trouverons que dans des strophes plus légères (4).

(1) *Poés.*, 66 et 76. Cf. RACAN, *ps.* 63 (f.) Nous savons que Racan introduit volontiers le décasyllabe dans le sixain à bases d'alexandrins, sans doute pour varier ses formes. Cf. aussi BERGERAT, les *Cuirassiers de Reischoffen*.

(2) MALHERBE, *Poés.*, 22. Cf. RÉGNIER-DESMARAIS, éd. de 1730, p. 372, à base de décasyllabes.

(3) Voici un exemple de Soulary (*Dans les limbes*) :

Mon fils, heureux les cœurs qu'un mépris salutaire,
Comme d'un vil fumier, des choses de la terre
            A détachés ;
Aimer un animal, c'est aimer la poussière,
Et Satan m'inspira cette attache grossière
            Pour mes péchés.

(4) J'ai trouvé pourtant 12.12.2 dans AM. ROLLAND, *Matutina*, p. 39, mais en *abb*, *acc*, les vers 3 et 6 servant d'échos.

Le décasyllabe a naturellement précédé l'alexandrin dans ce rythme, comme dans le quatrain. Nous le trouvons notamment dans deux psaumes de Marot, avec le vers de six, en couplets féminins (1). Ronsard l'a repris en couplets masculins dans une fort jolie *Chanson* des *Amours de Marie* (2). Desportes en a fait un *Baiser* dans ses *Bergeries* :

Au paradis de tes lèvres décloses
Je vais cueillant de mille et mille roses
Le miel délicieux ;
Mon cœur s'y paît, sans qu'il se rassasie
De la douceur d'une sainte ambroisie
Passant celle des cieux (3).

Après le XVIe siècle, cette forme tombe en désuétude. Les modernes ont préféré la coupe 10.10.4, qui n'est pas non plus tout à fait inconnue du XVIe siècle ; la voici, dans une pièce de Mme Tastu, que Sainte-Beuve a louée (et imitée), et qui est, en effet, un joli rythme d'élégie :

L'air était pur ; un dernier jour d'automne
En nous quittant arrachait la couronne
Au front des bois ;
Et je voyais, d'une marche suivie,
Fuir le soleil, la saison et ma vie
Tout à la fois.

Près d'un vieux tronc appuyée en silence,
Je repoussais l'importune présence
Des jours mauvais ;

(1) *Ps.* 114 et 115 : voir l'*Introduction* p. 13.

(2) Il l'avait mis déjà dans le premier *Bocage*, sans alternance (II, 454, pièce retranchée ensuite). A la *Chanson* des *Amours de Marie*, Jodelle a répondu dans le même rythme, en rimes féminines (*Œuv.*, II, 45). Citons encore Baif, éd. Becq, 179, 326 (f.), 359 et 361 (ces trois dernières pièces tirées par Becq des psaumes inédits).

(3) Ce *Baiser* a été inséré partiellement, avec quelques corrections, par Bussy-Rabutin dans ses *Maximes d'amour en prose et en vers pour l'année* 1665. C'est donc par erreur que M. P. Olivier l'a imprimé dans ses *Cent poètes*, comme étant de Bussy. — Baïf a remplacé la clausule de six par celle de huit : voir l'*Introduction* p. 48.

Sur l'onde froide ou l'herbe encor fleurie
Tombait sans bruit quelque feuille flétrie,
Et je rêvais (1).

Ne semble-t-il pas que le vers de quatre va mieux avec le décasyllabe qu'avec l'alexandrin, au moins dans le sixain ?

Les poètes contemporains ont employé plus souvent encore 10.10.5, avec la coupe moderne du décasyllabe, notamment Angellier, qui aimait beaucoup cette coupe :

Le jardin n'a plus que des chrysanthèmes !
Les rosiers sont morts, et les diadèmes
Des derniers soleils
Tombent, en pliant leurs tiges séchées,
Dans l'herbe où les fleurs sont déjà couchées
Pour les longs sommeils (2).

§ 2. — *Les strophes légères.*

Nous arrivons aux strophes légères, les strophes *couées* du Moyen âge, fréquentes particulièrement chez Froissart. Assez employées au XVIe siècle, elles disparurent ou à peu près au XVIIe : on s'en doute. Mais elles reparurent au XIXe, où elles furent plus usitées que jamais. Nous en ferons chez les modernes une ample moisson, bien plus ample que dans le quatrain, dont la forme un peu trop amincie ne laisse plus assez de place pour l'idée. Ici les deux groupes de vers plus longs qui précèdent les plus courts donnent un champ suffisant à la pensée (3). Ajoutons que les modernes descendent parfois jusqu'à la clausule de deux syllabes, ce que le Moyen âge lui-même ne faisait pas.

(1) Les *Feuilles du saule* (*Poés. comp.*, p. 60). Cf. MAROT, *Elégie* 18 (sur deux rimes, *aabaab*, et sans alternance, ainsi que les douzains de GREBAN, *Passion*, p. 136). Cf. aussi SAINTE-BEUVE, *Poés. div.* (cbc), et H. LUCAS, le *Mouchoir* (*Heures d'amour*, 5e éd., p. 22).

(2) ANGELLIER, *Chem. des Sais.*, *les Chrysanthèmes*. Cf. une jolie pièce de BOURGET : *Sur la falaise*. Les vers de moins de quatre n'ont pas été plus employés avec le décasyllabe qu'avec l'alexandrin.

(3) Les étrangers en usent comme nous : Cf. LONGFELLOW, éd. 1887, pp. 235, 248, 568, 617, 618.

Avec la base de huit, les classiques, bien entendu, ne connaissent que 8.8.6, qui est déjà dans Marot, à qui Ronsard l'a emprunté :

> Au seul souffler de ton haleine,
> Les chiens effrayés par la plaine
> Aiguisent leurs abois ;
> Les fleuves contremont reculent ;
> Les loups effroyablement hullent
> Après toi par les bois (1).

Pourtant le XVIIe siècle ne l'a guère employé que dans quelques psaumes, à la suite de Desportes. Et néanmoins le rythme se conserve jusqu'au XIXe siècle, dans la chanson, ainsi que 8.6.8.6. On en trouverait des exemples dans les œuvres de Lattaignant, Boufflers, Panard. C'est encore une chanson qu'on trouve dans les *Histoires poétiques* de Brizeux : *Ah! quel bonheur d'aller en mer!* Banville a repris ce rythme dans Ronsard, mais une seule fois, et on l'emploie fort peu aujourd'hui, aussi peu que 8.8.7 ou 8.8.5 (2).

En revanche, 8.8.4 est un des rythmes les plus chers à beaucoup de poètes modernes, et beaucoup plus usité que 8.4.8.4, pour la raison que nous avons dite. Il n'est pas nouveau, comme on peut croire : le rapport si simple de 8 à 4 l'imposait manifestement, et le Moyen âge l'a pratiqué en tout temps, même dans la poésie savante, sur deux rimes presque toujours, notamment dans le sixain double (3). Il est bien surprenant

(1) *Odes*, II, 14, *Contre Denise, sorcière. La Palinodie à Denise* est en 8.8.7. (*Odes ret.*, p. 472). Cf. MAROT, *ps.* 36 (f.)

(2) BANVILLE, *Sonn. et cloch.*, 15. Citons, en 8.8.5, *les Taureaux* de P. DUPONT.

> Restez libres dans le désert,
> Broutez le pâturage vert,
> Fuyez nos entraves !
> Loin des tyrans et des bourreaux,
> Paissez en liberté, taureaux :
> Les bœufs sont esclaves !

Pour le rythme 8.8.7, voir la note précédente, et ci-dessus, p. 231, note 2.

(3) Voir FROISSART, I, 159, 342 ; II, 39, etc. Cf. *Romania*, XX, 266, et dans les *Contes* de NICOLE BOZON, (éd. de la *Soc. des anc. textes*, p. XXIII), 39 couplets sur la *Bonté des femmes*. Pour le sixain double, voir encore FROISSART, II, 194, et un *Traité de rhét. anon.*, dans LANGLOIS, p. 259. Il arrivait aussi qu'on renversait les mesures en même temps que les rimes (4.4.8 au lieu de 8.8.4 pour le second sixain, *bbabba*) : voir BAUDOT HERENC, *Le Doctrinal de la seconde rhétorique*, dans LANGLOIS, p. 196.

que le XVIe siècle, sinon le XVIIe, l'ait si peu employé. Nous avons cité pourtant Robert Garnier dans l'*Introduction* (1).

C'est encore la chanson qui conserve ce rythme au XVIIIe siècle ainsi que le précédent (2). Au XIXe, c'est Casimir Delavigne qui eut l'honneur de le libérer de la chanson, dans le *Chien du Louvre* (1830) :

C'était le jour de la bataille :
Il s'élança sous la mitraille ;
Son chien suivit.
Le plomb tous deux vint les atteindre ;
Est-ce le maître qu'il faut plaindre?
Le chien survit.

Toutefois le succès ne vint pas immédiatement, car V. Hugo ne s'en mêla point. Il fallut que Musset publiât, douze ou quinze ans plus tard, sa jolie pièce *A mon frère revenant d'Italie*, en strophes féminines :

Toits superbes ! froids monuments !
Linceul d'or sur des ossements !
Ci-gît Venise.
Là mon pauvre cœur est resté.
S'il doit m'en être rapporté,
Dieu le conduise.....

Il fut crédule, étant loyal,
Se défendant de croire au mal
Comme d'un crime.
Puis, tout à coup il s'est fondu
Ainsi qu'un glacier suspendu
Sur un abîme.

(1) Voir ci-dessus, p. 28. Cf. Chastelain, VII, 424, (f., et géminé sur deux rimes). Au XVIIe siècle, il y a d'abord quelques couplets dans URFÉ, *Astrée*, I, 12 (f.) Cela tient à ce qu'Urfé, par la forme de ses strophes, se rattache encore au XVIe siècle, où parurent ses premiers vers (voir plus haut, p. 135, n. 2). Cette pièce a naturellement disparu aussi, avec beaucoup d'autres, de l'édition de 1733 ; on la trouvera dans la *Rev. des Cours*, et dans l'éd. Michaut, p. 57. Après Urfé, il n'y a plus que des chansons à refrains, comme celle de Montausier, qu'on a trouvée dans les papiers de Conrart (*Rev. des Cours*, 1896, p. 261).

(2) Voir PANARD et COLLÉ, *pass.* (les vers 3 et 6, ou au moins le vers 6, sont des refrains). Voir aussi BÉRANGER, *Mes amis, accueillez ce livre.*

Cette fois la résurrection fut définitive. Banville notamment usa de ce rythme plusieurs fois, et toujours en strophes féminines, ainsi que Manuel (1) : c'est toujours le même instinct d'imitation. Déjà à l'origine, elle semble avoir été féminine de préférence. Pourtant il ne semble pas que le rythme masculin soit inférieur à l'autre, car si les finales ont plus de sonorité dans l'autre, l'ensemble en a moins, et l'on ne voit pas pourquoi les raisons qui ont fait préférer aux poètes les clausules masculines dans la plupart des cas seraient moins bonnes pour cette strophe que pour les autres (2). Si encore on pouvait apercevoir une adaptation spéciale de la forme féminine à de certains sujets ; mais il n'en est rien. Peut-être les poètes ont-ils voulu tout simplement se ménager ainsi une syllabe de plus pour les vers les plus courts, afin d'atténuer la difficulté du rythme.

Pourtant ils n'ont pas toujours reculé devant des difficultés plus grandes encore. La virtuosité de nos contemporains a produit parfois d'heureux effets en remplaçant le vers de quatre par des vers de trois et même de deux, ce qui ne s'était jamais fait avant eux. L'exemple le plus ancien paraît être une *Berceuse* exquise de Marie Nodier :

Tous les petits oiseaux du bois
Ont caché leur tête à la fois
Sous leur aile ;
Tous les petits enfants aimés
Ont éteint de leurs yeux fermés
L'étincelle ;

(1) Voir, dans Banville, le *Sang de la Coupe*, les *Stal.*, les *Odes fun.*, les *Odelettes*, et *Nous tous*, 26 et 78 ; dans Manuel, *Pages int.*, 5, 59 ; *Poèmes pop.*, 35, 43, 56, et surtout *En voyage*, 8 (*Vacances*). Citons encore la *Grand'Pinte*, la meilleure pièce d'A. de Chatillon, où les sixains sont géminés en douzains.

(2) Citons, en strophes masc., *les Effarés* de Rimbaud :

Noirs dans la neige et dans la brume,
Au grand soupirail qui s'allume,
Leurs culs en rond,
A genoux, cinq petits, — misère ! —
Regardent le boulanger faire
Le lourd pain blond...

Cf. quatre couplets posthumes, assez bizarres, de V. Hugo, *Lyre*, VII, 23.

Les marguerites dans l s prés,
Les alouettes dans les blés,
Tout repose,
Et dort maintenant comme vous,
O mon oiseau joyeux et doux,
O ma rose (1).

Ces rythmes sont généralement féminins, sans doute pour la raison qu'on vient de dire.

Le vers de sept se construit naturellement, comme dans le quatrain, avec celui de cinq, et surtout avec celui de trois. Pourtant V. Hugo, qui a préféré la base de sept à la base de huit, a préféré aussi, comme dans le quatrain, construire cette base avec le vers de quatre. Mais du moins il ne triche pas : je veux dire qu'il ne gagne pas une syllabe au moyen de la rime féminine. La strophe 7.7.4 chez lui est toujours masculine :

Les pauvres gens de la côte
L'hiver, quand la mer est haute,
Et qu'il fait nuit,
Viennent où finit la terre
Voir les flots pleins de mystère
Et pleins de bruit (2).

Ceux qui ont employé le vers de quatre ont aussi fait la strophe masculine presque tous, à l'imitation du Maître. C'est un phénomène bizarre qu'avec les vers de cinq, trois et deux, la strophe de même base est presque toujours féminine, et n'est masculine qu'avec le vers de quatre, tandis que la strophe

(1) On trouvera cette pièce dans les *Souvenirs* de FOURNIER, ou dans les *Muses françaises* d'A. SÉCHÉ, I, 306. Ce rythme ‹st déjà, sur deux rimes, dans PONTALAIS, *Contredits de Songecreux*, f° 174. Cf. le *Menuet* de GREGH, dans la *Maison de l'enfance*. Et voici les vers de deux, qui sont plutôt une amusette :

Ils s'en vont, battant les buissons,
Emerveillant de leurs chansons
Les plaines,

Et dans un nocturne à deux voix
Confiant aux échos des bois
Leurs peines.

LE VAVASSEUR, *Œuv.*, V, 255 (*Œuv. Chois.*, 153).

(2) *Lég. des S.*, 37 : ajouter *ibid.*, 41 (82 str.) ; *Q. Vents*, III, 19 ; *Toute la Lyre*, II, 17, et VII, 23. Cf. FROISSART, I, 224 et 245, II, 52 et 73 (sur deux rimes), et aussi ADAM DE SAINT-VICTOR, éd. Gautier, p. 35.

8.8.4 est au contraire presque toujours féminine, comme les autres.

La meilleure forme avec la base de sept, c'est, nous l'avons dit, 7.7.3, très fréquent au Moyen âge dans la poésie populaire, comme toutes les combinaisons de 7 et de 3. Il est singulier que le XVI[e] siècle, qui a pourtant beaucoup pratiqué une forme très voisine, 7.3.7, ignore absolument celle-ci ; mais les contemporains, notamment M. Richepin, ont fait avec elle quelques jolies pièces :

Les aiguilles des vents froids
Prennent les nez et les doigts
Pour pelote.
Quel est sur le trottoir blanc
Cet être noir et tremblant
Qui sanglote?

La pauvre enfant ! Regardez.
La toux, par coups saccadés,
La secoue,
Et la bise qui la mord
Met les roses de la mort
Sur sa joue (1).

Ces formes de strophes ont tellement plu aux romantiques qu'il leur est arrivé parfois de les employer même avec le rythme *abbacc*, qui, pour cet usage, s'est trouvé divisé en deux tercets,

(1) RICHEPIN, *La petite qui tousse* (*Chanson des Gueux*). Trois pièces de cette forme, de Le Vavasseur, ont respectivement 68, 73 et 85 strophes. Cf. FROISSART, II, 17. Voici le vers de cinq, déjà employé par La Péruse, repris par Gab. Vicaire, dans le *Miracle de saint Nicolas* :

Toc, toc, toc, ouvrez, ouvrez,
A de pauvres égarés
Qui cherchent un gîte.

L'orage nous a surpris,
Et nous voilà bien marris.
Toc, toc, ouvrez vite.

Cf. ALAIN CHARTIER, le *lay de plaisance*, p. 537, et naturellement FROISSART, I, 220, 248, II, 72 sqq., sur deux rimes.

Et voici encore le vers de deux, de BOUILHET, (*Dern. Chanson*, 55) :

Les hommes sont si mauvais
Que sans pleurer je m'en vais
Du monde.

Pour la haine ou l'amitié,
Je n'ai plus qu'une pitié
Profonde.

le troisième et le sixième vers faisant écho. Emile Deschamps a peut-être donné l'exemple, dans une strophe de son *Lamento* :

> Nous sommes lancés d'abord
> Parmi ceux qui se marient
> Et qui rient ;
> Plus tard on est en rapport,
> Hélas ! avec ceux qui pleurent,
> Et qui meurent !

Gautier, qui écrivit aussi un *Lamento,* le fit tout entier dans un rythme pareil, mais en changeant les mesures et en rétablissant la finale masculine :

> Connaissez-vous la blanche tombe
> Où flotte avec un son plaintif
> L'ombre d'un if?
> Sur l'if, une pâle colombe
> Triste et seule, au soleil couchant,
> Chante son chant.....
>
> Sur les ailes de la musique
> On sent lentement revenir
> Un souvenir ;
> Une ombre de forme angélique
> Passe dans un rayon tremblant
> En voile blanc (1).

(1) Cf. l'*Esclave*, du même Gautier. Avant lui, Musset avait déjà imité Deschamps dans une fantaisie qui date de 1828, et ne fut pas recueillie dans ses œuvres, quoique imprimée (*Œuv. Complém.*, 22) :

> La corde nue et maigre
> Grelottant sous le froid
> Beffroi,
> Criait d'une voix aigre
> Qu'on oublie au couvent
> L'Avent.

Le rythme de Gautier est déjà dans la *Passion* de Greban (p. 154) en sixains enchaînés, *abbabb bccbcc.* Ni Gautier assurément, ni Em. Deschamps ne s'en doutaient. Dans Montchrestien, on trouve 8.8.6, mais c'est moins bon, car les vers de six font difficilement écho. Dans Marillac, *ps.* 81, on trouve 12.12.6. Dans V. Hugo, *Toute la Lyre*, VII, 23 (15) on trouvera 6.6.5 sur deux rimes, *abb abb.* Voici enfin 8.8.2, pour finir :

> Est-ce l'aurore qui réveille
> Les voix de la plaine et les voix
> Des bois,
> Berçant au sein des fleurs l'abeille,
> Et versant les rayons bénis
> Aux nids ?

Em. Blémont, *La Belle aventure*, 128.

De tels rythmes ne sont pas nouveaux non plus dans la chanson populaire : voir la 4e chanson du 17e vol. de la *Bibl. gothique* (1874).

Ces rythmes rappellent de très près certains quatrains à rimes suivies, c'est-à-dire de forme peu lyrique en soi, mais qui avaient leur charme, parce que les vers les plus courts étaient aussi comme les échos des précédents (1). C'est ce même écho qui donne ici au rythme tout l'agrément qu'il peut avoir. Et d'autre part, il permet au sixain de garder son équilibre, car avec l'isométrie on tombe fatalement dans *abba cc*. Tout de même cette disposition a été peu employée. Aussi est-elle inférieure, autant que le quatrain suivi est inférieur au quatrain croisé. On notera particulièrement que les deux rimes qui ne se suivent pas sont à une place où elles ne peuvent pas prendre le relief nécessaire ; et ceci vérifie une fois de plus le principe de l'alternance, qui dans le sixain doit être de 2 et 1 et non pas de 1 et 2 : les rimes sœurs qui ne se suivent pas doivent terminer les tercets et non les commencer.

La virtuosité contemporaine s'est exercée aussi, avec des succès divers, sur des rythmes plus brefs, qui naturellement paraissent un peu moins étriqués dans le sixain que dans le quatrain. Mais on n'a rien fait en ce genre qui vaille la *Chanson* du IV[e] acte de *Cromwell*, mise en musique par Bizet, où toutes les clausules sont sur la même rime. Nous en avons vu deux strophes dans l'*Introduction* ; voici les deux autres :

Maint voleur te suit,
La chose est, la nuit,
Commune.
Les dames des bois
Nous gardent parfois
Rancune.

Elles vont errer.
Crains d'en rencontrer
Quelqu'une.
Les lutins de l'air
Vont danser au clair
De lune.

Cette chanson eut un grand succès et fut très souvent imitée, notamment et immédiatement par A. de Musset, dans une pièce récemment révélée, dont les strophes sont masculines (2).

(1) Voir plus haut, p. 133 et sqq.

(2) Voir *Je sais tout*, juin 1905, ou *Œuv. Complém.*, 18 :

Quand la lune blanche
S'accroche à la branche
Pour voir

Si quelque feu rouge
Dans l'horizon bouge
Le soir...

Cf. Banville, *Odelettes* et *Odes funamb.*, et la *Chanson des Mouches*, de Grandmougin, en strophes masc., qui est citée partout (*Nouv. poés.*, 113, ou *Choix*, 7, *Anthol. Delagrave*, etc.) ; le poète, pour éviter la monotonie, a judi-

En ce genre, ai-je dit, rien ne vaut la *Chanson du fou*, si ce n'est pourtant les trois strophes de la *Chanson d'automne*, déjà citée, que Verlaine a élaborée dans un rythme encore plus bref, et trop difficile pour être imité :

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone...

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte,
De ça, de là,
Pareil à la
Feuille morte (1).

§ 3. — *Sixains symétriques imparfaits.*

Ce qui caractérise le sixain à double clausule, c'est son équilibre parfait et sa symétrie absolue : non seulement les deux tercets sont identiques, mais les vers qui riment ensemble sont toujours de même mesure (j'entends dans la forme régulière *aab ccb*). Cette symétrie parfaite est aussi réalisée dans une autre forme de sixain, où les vers 3 et 6 sont seuls plus longs que les autres. On sait que telle est la forme qu'a revêtue d'abord le sixain dans la poésie populaire du Moyen âge. Elle s'est même conservée en anglais (1). Mais les poètes français,

cieusement alterné son sixain avec le quatrain d'octosyllabes. Nous signalerons plus loin (p. 270, n. 3) une variante curieuse de ce rythme. Banville, dans les *Stalactites*, a essayé 5.5.4, et Theuriet 6.6.3, dans la *Bergeronnette lavandière* :

Parmi les gazons
Tout en floraisons
Dessous les treilles,
J'écoute sans fin
La chanson du vin
Dans les bouteilles.

Ceint de joncs et de menthe
Le moulin tourne et chante
A fleur d'eau ;
Sur les berges pierreuses,
Les lavoirs des laveuses
Font écho.

(1) De tels vers appellent la musique : celle de M. Reynaldo Hahn, plus que les autres, s'est trouvée adéquate à son objet. Le fameux *Menuet* de F. Gregh, qu'on a prêté à Verlaine, et qui pourrait être de lui, est peut-être imité de la *Chanson d'automne* ; mais le vers de huit a remplacé celui de quatre.

(2) Elle est déjà chez Wyat ; on la trouve encore dans Gay, Moore, Keats, Shelley, Longfellow, Browning, etc. Young a écrit dans ce rythme un poème en cinq chants.

les classiques comme les modernes, n'ont pas plus voulu de ce sixain que du quatrain correspondant. Cette forme leur a paru imparfaite. Pourtant, dans la grande strophe, on trouve quelquefois, surtout chez les classiques, 8.8.12, et encore est-ce bien souvent avec la finale *cbc* ! (1). Chez les modernes, les deux finales du sixain sont presque aussi rares l'une que l'autre, dans ce rythme. La strophe légère est plus agréable, comme il arrive toujours dans les formes inférieures, et la tradition s'en est conservée jusqu'à la fin du XVIe siècle. Elle a même été reprise parfois au XIXe siècle. Mais les seules formes qui ne soient pas très rares aux deux époques sont tout au plus 4.4.8 et surtout 3.3.7 (2). Quoique cette dernière forme ait été employée plus d'une fois dans la première moité du XVIe siècle, Ronsard ne la dédaigna pas d'abord : il l'employa dans une de ses pre-

(1) Voici des exemples des deux formes :

O la plus claire des étoiles
Qui parut au travers des voiles
Dont la nuit du péché nous offusquait les yeux,
Reçois nos vœux et nos suffrages,
Et nous sauve de ces orages
Au port que tes bontés nous préparent aux cieux.

RACAN, *Ave Maris Stella* (II, 408, poésie de jeunesse, publ. en 1660).

Comme nous esclaves du sort,
Comme nous jouets de la mort,
La terre engloutira leurs grandeurs insensées ;
Et périront en même jour
Ces vastes et hautes pensées
Qu'adorent maintenant ceux qui leur font la cour.

ROUSSEAU, *Odes*, I, 9 (tirée du *ps.* 145).

Voici même le vers de dix, exemple presque unique :

Comme on voit après les orages
Le soleil chassant les nuages
Se rallumer avec plus de clarté ;
Ses yeux encore pleins de larmes,
Reprenant de nouvelles armes,
Semblent plus beaux qu'ils n'ont jamais été.

RACAN, *Berg.* IV (*Chœur des sacrificateurs*).

(2) On trouve 4.4.8 dans les *Amours Diverses* de BAIF : voir plus haut l'*Introduction*, p. 29. Pour 3.3.7, voir aussi p. 22. Cf., pour le Moyen âge, FROISSART, II, 257 ; la *Passion* de GRÉBAN, p. 135, en douzains, etc. ; voir encore

mières pièces, celles où les rimes ne sont pas alternées. Il l'élimina ensuite et n'y revint pas (1).

Banville en a fait le refrain de la *Dernière Pensée de Weber* :

Nuit d'étoiles,
Sous tes voiles,
Sous ta brise et tes parfums,
Triste lyre
Qui soupire,
Je rêve aux amours défunts.

On notera l'habileté, ou peut-être la chance, avec laquelle ce rythme est manié ici : la strophe est masculine, comme dans la chanson d'Henri IV, ce qui fait que les deux vers de trois, avec la syllabe muette qui les sépare (le second commençant par une consonne) ont exactement ensemble la même mesure que le troisième. Ce joli rythme n'a pourtant guère été repris (2).

Après Banville, Baudelaire employa la forme 5.5.7, en douzains, dans l'*Invitation au voyage* (3).

Cette disposition, nous l'avons dit, quoique imparfaite en elle-même, est du moins encore tout à fait symétrique, et par

LANGLOIS, pp. 196, 220 (MOLINET), et 321 (BLAISE D'AURIOL), et MONTAIGLON, XII, 269, sans parler des chansons populaires. Voir aussi 4.4.6, sur deux rimes, dans BARTSCH, *Rom. et past.*, 78, 179, 255, 257, 295.

(1) Voir *Odes ret.*, p. 464. Une pièce de Bonaventure des Périers a 41 couplets. — Faut-il citer la chanson attribuée à Henri IV :

Viens, Aurore,
Je t'implore,
Je suis gai quand je te voi ;
La bergère
Qui m'est chère,
Est vermeille comme toi.

(2) On le trouvait déjà chez Mme Desbordes-Valmore. Cf. encore un couplet d'*Esméralda*, III, 2.

(3) Les soleils mouillés
Des ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traitres yeux
Brillant à travers leurs larmes.

Voici un spécimen de 4.4.7, qu'on chante partout, sur la musique de Gounod (J. BARBIER, *Madrigal de Roméo et Juliette*) :

Calmez vos craintes :
A ces étreintes
Du pélerin prosterné,
Les saintes même,
Pourvu qu'il aime,
Ont d'avance pardonné.

l'identité des tercets, et par l'accord des rimes avec les mesures. Il y a d'autres dispositions qui sont encore symétriques par la parité des tercets, sans réaliser le même accord des rimes et des mesures (1). Nous les examinerons avant de passer aux sixains qui sont tout à fait dissymétriques.

La principale, la seule qui soit vraiment usitée, c'est celle qui intercale un vers plus court au milieu de chaque tercet. Mais les modernes ne connaissent ici que la strophe légère en vers courts, où le second vers de chaque tercet fait écho au premier. Les classiques seuls ont employé la grande strophe, et presque uniquement dans la combinaison 12.6.12. C'est Desportes qui a essayé cette forme le premier. Malherbe en a fait deux strophes seulement, qui n'ont paru qu'après sa mort. Racan est le seul qui l'ait employée fréquemment ; encore ne l'offre-t-il que trois fois en *ccb* (2) ; il préfère ici la finale *cbc*, sans alternance de strophes, comme d'habitude :

L'on verra sans travail nos campagnes fertiles,
Et nos bœufs inutiles
Se nourrir des épis égrenés sous leurs pas ;
La saison où l'amour rajeunit toutes choses
N'aura que des appas,
Et ne mêlera plus les épines aux roses (3).

En revanche, il n'a employé qu'une fois 12.8.12, dont on n'a presque pas usé, malgré la préférence du siècle pour l'associa-

(1) Pour deux vers quelconques, il y a exactement six combinaisons symétriques. Prenons par ex. 8 et 12. A côté de 12.12.8, forme essentielle, il y a 12.8.12 et 8.12.12 ; et d'autre part, à côté de 8.8.12, que nous venons d'examiner, il y a aussi 8.12.8 et 12.8.8 : ce sont deux séries dans chacune desquelles le vers qui est seul peut occuper trois places différentes. Les dispositions de 12.12.8 et de 8.8.12 étant éliminées, il reste quatre dispositions à examiner.

(2) Voici par exemple une ode pour la comtesse de Moret :

Je sais combien d'orage et combien de tempête
Sa cruauté m'apprête,
Et combien mon dessein sera laborieux ;
Mais aux braves efforts d'un courage invincible
Il n'est rien d'impossible :
Les pénibles conseils sont les plus glorieux.

(3) *Ps.* 66 ; cf. *la Chanson des bergers* qui est en tête des *Bergeries*.

tion de huit et douze (1). Les modernes ont dédaigné même 10.5.10 (2).

Dans les strophes légères, à écho, le nombre des combinaisons employées est un peu plus considérable. Pourtant de la plupart il n'y a que peu d'exemples. Mais il y a parmi elles une forme qui n'est pas encore épuisée : c'est la combinaison 7.3.7.

Elle n'était pas nouvelle, quoique Sainte-Beuve l'ait attribuée à Ronsard. Nous avons signalé déjà le goût particulier que le Moyen âge avait pour l'association des vers de sept et trois, le second servant d'écho à l'autre, et cela dans la poésie savante, comme dans la poésie populaire. Partout, à cette époque, on trouve un vers de trois, quelquefois deux, enfermés entre deux de sept (3). Dans toutes ces combinaisons il est inévitable qu'on rencontre plus d'une fois notre sixain, mais naturellement sur deux rimes. Naturellement aussi il est enchaîné (4) ; ou bien il est doublé, avec renversement, *aabaab bbabba* : sous cette forme il devint un des cadres préférés du lay ; et comme on employa beaucoup le sixain double dans la ballade, les ballades qui ont pour couplet cette forme de douzain sont appelées *ballades layées* (5). Dans le *Livre des Cent ballades* de Jean le

(1) C'est dans le *ps.* 47, dont la forme se trouvait déjà dans Frénicle :

> En vain nos ennemis ont battu nos courtines
> De leurs redoutables machines,
> Et bordé nos dehors de piques et d'écus :
> Nos remparts sont debout, nos maisons sont tranquilles,
> Et leurs attaques inutiles
> N'ont comblé nos fossés que des corps des vaincus.

Cf. BENSERADE, Ballets, *Pour S. M. représentant le Soleil* (Barbin, VI, 214).

(2) Que j'ai trouvé seulement dans EM. BLÉMONT, *Pommiers en fleurs*, 97.

(3) Voir notamment les lais et virelais d'EUSTACHE DESCHAMPS (II, 172, IV, 208, VI, 24 ; cf. XI, 128) ; ou ceux de CHRISTINE DE PISAN (lai 1, virelais 4 et 6). Celle-ci emploie ce mélange jusque dans un rondeau, dont la formule est 7.3.7.3.7, 7.3.7.7, 7.3.7.7.3.7.7 (I, 148). Mais c'est encore dans la ballade qu'elle l'emploie le plus souvent (III, 192 sqq.)

(4) Voir ALAIN CHARTIER, éd. 1617, p. 797 ; la *Passion de* GREBAN, pp. 368, 375, 376 et *pass.* ; MONTAIGLON, XII, 289 et 295. On le trouve encore enchaîné dans CORROZET, *fable* 37, et jusque dans la première œuvre de BAIF (I, 82).

(5) Voir l'*Art de rhétorique* de MOLINET (LANGLOIS, 241 ; cf. *ib.*, 260), et aussi FABRI, *Rhét.*, II, 51. GRATIEN DU PONT, dans son *Art de Rhét. métriffiée* (f°s 28-29), appelle cette forme *arbre fourchu*, sans doute à cause de l'apparence que lui donnaient les impressions du temps, en alignant ensemble les trois vers de chaque tercet.

Sénéchal, qui remonte au XIV[e] siècle, il n'y en a pas moins de dix-sept qui sont construites ainsi (1).

Marot est sans doute le premier qui ait construit 7.3.7 sur trois rimes, comme les autres sixains (2).

Le succès ne vint pas immédiatement à ce rythme (3). D'ailleurs ce ne fut probablement pas Ronsard qui commença, dans la Pléiade, mais bien Pontus de Tyard et Du Bellay, en 1549 (4). La même année, Ronsard écrivait, ou du moins ébauchait les cent strophes de ses *Bacchanales* ou *Folatrissime Voyage d'Hercueil* (qu'il ne publia qu'en 1552). Dès lors ce fut un déchaînement véritable, où figurent Baïf, Guéroult, Des Autels, Poictevin et jusqu'a Ch. Fontaine (5). Ronsard lui-même y revint à plusieurs reprises, et toujours en strophes féminines, quoique il eût écrit son *Voyage d'Hercueil* en strophes masculines, à l'exemple de Marot (6). Et c'est la forme féminine qui a prévalu. Il doit y avoir à cela une raison. Que la rime finale soit féminine, à vrai dire, cela n'a pas en soi

(1) Ce sont 13-16, 41-44, 69-72, 97-100, avec la réponse 5. Leurs trois couplets, sans envoi, font chaque fois trente-six vers sur deux rimes. On trouve encore ce douzain dans les *Lunettes des Princes* de MESCHINOT.

(2) Voir l'*Introduction*, p. 14. Malheureusement ce rythme ne convient guère à un psaume. C'est tout à fait, dit M. Faguet, « le *Dies irae* sur le mirliton, dont parle quelque part Emile Augier » (*Seizième siècle.*) Et il ajoute : « Ce vieil air de ronde... est très aimé de nos poètes ; mais il leur a joué souvent d'assez méchants tours. Il est une des pierres de touche de leur sûreté d'oreille ». Le fâcheux exemple de Marot fut d'ailleurs suivi pendant très longtemps par les traducteurs de psaumes, dont il est peu qui n'aient employé ce rythme au moins une fois. Le P. Coyssard s'en servira pour traduire le *Te Deum* et le *Salve Regina*, et paraphraser le *Confiteor* ! C'est encore un psaume, l'éternel *Super flumina* que Donne traduira en anglais dans ce rythme (*Engl. Poets*, V, 199). Car les étrangers n'ont pas manqué de nous emprunter ce sixain dès longtemps : voir, en italien, plusieurs canzone de Gab. Chiabrera, et une d'Aless. Guidi.

(3) On ne le retrouve d'abord que dans Des Périers (sur deux rimes), et dans le *Chant des Seraines* de FORCADEL (sans alternance).

(4) Il y a de jolies strophes (f.) dans Pontus de Tyard. La pièce de Du Bellay a 51 str. masc. (éd. Becq, 171) ; une autre, du même, en a 96 (f.) Ces chiffres ne sont pas très rares.

(5) Et aussi les poètes dialectaux, comme BERNARD DU POEY, *Odes du Gave*, p. 50, ou FERNAND DE BEZ, *Ejouissance de Nîmes*, pp. 3, 18 et 42.

(6) Voir surtout *Odes*, IV, 21 (*Bel aubépin verdissant*), et une chanson des *Amours de Marie* : *Quand ce beau printemps je vois. Le Voyage d'Hercueil* est au tome VI des *Œuvres*.

une grande importance ; mais puisque le second vers de chaque tercet n'est qu'un écho du premier, la rime masculine donnait sans doute à l'oreille des poètes un écho beaucoup plus net et plus tranché.

Du Bellay a employé ce rythme quatre fois, Baïf neuf fois dans ses *Amours*, et encore ailleurs (1), Magny cinq fois (2), et tous les poètes du temps, jusqu'à Jean Le Houx, dans ses *Vaux-de-vire* (3). Mais la pièce type, qui est citée partout comme le modèle du genre, c'est l'*Avril* de la *Bergerie* de Belleau :

Avril, l'honneur et des bois
Et des mois
Avril, la douce espérance
Des fruits qui sous le coton
Du bouton
Nourrissent leur jeune enfance (4)...

Ce rythme avait un tel succès que le XVIIe siècle lui-même ne l'exclut pas immédiatement. On le trouve par exemple dans les *Œuvres saintes* d'Auvray, et jusque dans Saint-Amant, qui écrivit des paroles burlesques sur ce rythme berceur. Il y en a même deux ou trois strophes dans La Fontaine (5). Toutefois il devenait fort rare, cela va sans dire. Comme beaucoup d'autres où figurent des vers très courts, il ne put se conserver que dans la chanson, qui le transmit au siècle suivant. On le trouve plusieurs fois dans les *Chansons* de Hamilton. On le

(1) Presque toujours masculin, contrairement à l'usage général.

(2) Dont une pièce de 69 strophes, dans les *Gayetés*.

(3) Sans parler des poètes tragiques, dans leurs *Chœurs* : Des Masures, R. Garnier, etc., à l'exemple de Baïf.

(4) Cette pièce fameuse a même eu les honneurs de la parodie :

Mai, qu'appellent des milliers
D'ateliers
O Mai, première espérance
Des rapins qui, sans coton
Au menton,
Déclarent Raphaël rance...

VALADE, *Poés. posth.*

On voit que *Mai* remplace *Avril* : il s'agit du 1er mai des travailleurs. — Citons encore une chanson de Jean de la Taille (BECQ, 251).

(5) Une strophe dans une lettre (IX, 290), et deux dans *Daphné*, II, 5.

trouve même dans celles de Coulanges « *sur un air connu* », dans Grécourt « *sur l'air d'un Noël* » et un peu partout dans le *Chansonnier de Maurepas.* On peut donc croire que ce rythme ne disparut jamais entièrement.

Pourtant ce n'est pas dans la chanson que les romantiques allèrent le chercher, mais dans Ronsard. C'est Sainte-Beuve qui donna le signal, dans les *Annales romantiques* de 1827-28, avec la pièce fameuse *A la Rime* :

Rime, qui donnes leurs sons
Aux chansons,
Rime, l'unique harmonie
Du vers qui sans tes accents
Frémissants
Serait muet au génie...

C'est en préparant son édition de Ronsard, publiée avec son *Tableau de la poésie française au XVIe siècle,* qu'il eut l'idée de composer cette pièce, à l'imitation de la chanson qui est dans les *Amours de Marie* : *Quand ce beau printemps je vois.* Aussi inséra-t-il sa pièce dans l'édition, à la suite de celle de Ronsard, à qui il attribuait la paternité du rythme (1).

La même année, V. Hugo reprenait le rythme, en strophes masculines, dans *Sarah la Baigneuse,* qui parut dans les *Orientales.* Dès lors le succès fut presque pareil à celui qu'on avait vu au xvie siècle. On compterait par centaines les poètes qui l'ont employé, à commencer par Gérard de Nerval (*les Papillons*) et Gautier (*la Demoiselle*), deux romantiques de marque (2). Nous citerons surtout Laprade qui s'en est servi une douzaine de fois (3), Banville, quatre fois (4), et plus récemment Richepin. La plupart font la strophe féminine, soit par imitation, soit

(1) Elle fut insérée depuis dans les *Poésies de Jos. Delorme.* On en trouve une autre dans les *Pensées d'août* (*A David*).

(2) Et l'on en fait des pièces aussi longues qu'au xvie siècle : Vacquerie, 46 str., Am. Pommier, 125 str. !

(3) Dans les *Symphonies*, les *Idylles héroïques*, le *Livre d'un Père*, et les *Voix du silence.*

(4) Dans les *Stalact.*, les *Odes funamb.* (parodie de *Sarah la baigneuse*), les *Odelettes*, et le *Feuilleton d'Aristophane*, sc. 17.

pour la raison que nous avons dite (1). Mais on ne voit pas que la strophe masculine soit fort inférieure :

Soit ! Nul à cette bataille
N'est de taille.
L'impossible m'a hanté !
Mais de semblables défaites
Sont des fêtes
Pour un cœur de ma fierté ;

Et je sors l'âme sereine
De l'arène,
Puisque ma témérité
En elle a sa récompense,
Quand je pense
Que ce duel, je l'ai tenté (2).

Le succès de cette forme n'est point tout à fait épuisé, car on la trouve encore dans des volumes tout récents (3).

On a le droit de s'étonner un peu d'un pareil succès, surtout à cause de la différence que les poètes ont paru faire entre cette forme et tant d'autres toutes voisines. Une forme comme 3.3.7 présente, il est vrai, plus de difficulté, et d'ailleurs n'est pas conforme aux lois ordinaires du lyrisme, à cause du renversement des mesures ; mais 7.7.3, qui n'est pas dans le même cas, n'est pas à beaucoup près aussi usité que 7.3.7. C'est peut-être parce que 7.7.3 ne présente pas l'écho qui plaît dans 7.3.7 ; mais alors pourquoi les poètes n'ont-ils pas employé aussi bien 8.4.8 ? Le vers de quatre fait-il moins bien l'écho ? Qu'on se rappelle pourtant le quatrain suivi de Ronsard 6.6.6.4, où le seul agrément est fait du quatrième vers, écho du troisième. On aurait pu faire aussi bien 6.6.6.3. Or il se trouve que dans le quatrain c'est le vers de quatre qui a plu comme écho, et dans le sixain c'est le vers de trois (4).

(1) V. Hugo lui-même, malgré sa préférence constante pour les strophes masculines, a suivi l'exemple général dans les quarante-huit strophes de la *Chanson des oiseaux* (*Fin de Satan*), seul exemple chez lui de ce rythme après *Sarah la Baigneuse*.

(2) Richepin, *la Mer, Finale*. Les étrangers ont aussi continué l'usage de ce rythme : cf. Longfellow, éd. 1887, pp. 261 et 311, ou Carducci, *Rime nuove*.

(3) Tels que Abel Bonnard, *les Royautés*, p. 59.

(4) J'ai trouvé quelques exemples de 6.6.6.3 en rimes croisées, et même un en rimes embrassées, pas un seul en rimes suivies, quand il y en a tant de 6.6.6.4.

Il y a beaucoup de caprice là-dedans. Dans la grande strophe, les formes les plus usitées sont celles qui se sont imposées pour ainsi dire avec nécessité, celles qui ne pouvaient pas ne pas être préférées à toutes les autres ; dans les strophes à vers très courts, c'est souvent le succès d'une ou deux poésies particulières qui a déterminé la préférence des poètes, sans qu'on puisse y voir de raison logique.

Ce n'est pas que les autres formes n'aient jamais été employées. Il y a quelques exemples de 8.4.8. Ronsard lui-même avait essayé par deux fois 8.3.8 dans ses premières odes, à l'imitation de Marg. de Navarre : mais il a éliminé ces deux odes par la suite, et on n'en trouve guère d'exemples (1). On rencontre aussi parfois 6.3.6 ou 6.2.6, et d'autres encore (2) : mais toutes ensemble comptent à peu près pour rien à côté de 7.3.7.

Des formes qui intercalent le vers le plus long au lieu du plus court, comme dans 8.12.8, il n'y a rien à dire, car elles n'ont rien donné. Rien non plus celles qui débutent par un vers plus court, comme dans 8.12.12 (3).

(1) Il y a pourtant plus de 80 strophes de Cl. de Buttet. Cf. *Myst. du Vieil Test.*, I, 13 ; Fabri nous apprend (*Rhét.*, II, 77), que cette forme est empruntée à une espèce de ballade, nommée *pallinode*. Cf. aussi 8.4.8, sur deux rimes, dans le *Myst. du Vieil Test.*, VI, 1, dans Pontalais, *Contredits de Songecreux*, f° 165, et dans Montaiglon, XII, 413 (*Poés. pop.* de 1489), et X, 257 (*La Vray disant Avocate des dames*, de Jean Marot). On trouve même 3.2.3 dans un traité de rhétorique anonyme du xv[e] siècle (Langlois, 255).

(2) Ah ! pauvres, qui pour seuls
Linceuls
Ont les goëmons verts,
Où l'on roule inconnu
Tout nu
Et les yeux grands ouverts !

Richepin, *la Mer, les Gas*, III.

On trouve jusqu'à 6.5.6, qui est bien médiocre, dans une chanson de Malherbe (*Poés.*, 46).

(3) Voici une strophe qui est de Bonnecorse :

Ces petits amours apostés,
On les a vus voler autour de ces beautés ;
Ils n'osaient toutefois s'arrêter sur leurs bouches ;
Dès le moment qu'ils y passaient,
Avec leur éventail elles les repoussaient,
Et chassaient les Amours comme on chasse les mouches.

Il ne reste plus que les formes qui débutent par un vers long, le second vers du tercet étant de même mesure que le troisième, sans rimer avec lui. Il y a quelques exemples de 12.8.8 et 12.6.6 (1). Mais la seule forme qui ait eu vraiment du succès appartient aux modernes, à Musset. Ce sont les *Conseils à une parisienne*, déjà cités :

Oui, si j'étais femme, aimable et jolie,
Je voudrais, Julie,
Faire comme vous ;
Sans peur ni pitié, sans choix ni mystère,
A toute la terre
Faire les yeux doux....

Je voudrais garder, pour toute science
Cette insouciance
Qui vous va si bien ;
Joindre comme vous à l'étourderie
Cette rêverie
Qui ne pense à rien (2).

On a beaucoup imité ces couplets. En revanche on ne paraît

(1) On peut citer, en 12.8.8, des *Stances* du marquis de Montplaisir pour Ninon de Lenclos (?) :

Je ne m'étonne pas si votre jeu si rare
De notre liberté s'empare
Par un pouvoir très absolu ;
Votre main, belle Iris, admirable et savante,
Par une douceur violente
Touche le cœur mieux que le luth.

Et voici 12.6.6, emprunté aux *Révélations poétiques* de M[me] Penquer :

Oh ! quel bonheur d'ouvrir sa fenêtre au soleil,
Quand l'horizon vermeil
S'empourpre et devient rose !
Lorsque l'on sent monter vers soi, dans le matin,
La bonne odeur du thym
Que la rosée arrose !

(2) On trouvera une *Chanson* à peu près de ce rythme « sur l'air d'une sarabande » dans la *Jacqueline Pascal* de Cousin (ou PASCAL, *Œuv.*, I, 206) : la sœur de Pascal l'aurait faite à onze ans (?)

pas avoir imité la chanson de *Barberine*, qui pourtant n'est pas moins agréable :

Beau chevalier, qui partez pour la guerre,
Qu'allez-vous faire
Si loin d'ici?
Voyez-vous pas que la nuit est profonde,
Et que le monde
N'est que souci? (1)

III. — Les Sixains dissymétriques a double tercet

Les modernes ne sortent guère du sixain isométrique et du sixain symétrique. A part quelques formes à clausule simple, qui même ne sont pas très fréquentes, ils se servent fort peu du sixain dissymétrique. Les classiques, au contraire, traitent le sixain avec la même liberté que le quatrain, et cela pour les mêmes raisons. Alors que les modernes cherchent la variété de leurs strophes dans la différence des mesures, utilisant surtout la strophe légère et les vers très courts, qu'ignore le grand siècle, les classiques, réduits aux combinaisons des mesures 12 et 8, quelquefois 12 et 6, sont obligés de chercher la variété dans la disposition même de ces mesures, et dans leurs nombres respectifs, mettant un, deux, ou trois vers courts à toutes les places possibles parmi les longs, et parfois même un, deux ou

(1) Quelques-uns ont préféré 8.4.4, dont il y a aussi deux couplets de Musset, dans les dernières pages des *Poésies*. Ce rythme remonte à Marot (*ps.* 138), et ne convenait guère mieux, je pense, que 7.3.7, pour traduire un psaume. Voir dans Lachèvre, *Bibliogr.*, II, 706, trois stances de Lalane en 8.6.6, assez jolies, qui furent mises en musique par Lambert. On trouvera dans les *Grains de sable* de Mme Francia Mollard toute une collection de sixains de rythmes aanlogues, où l s vers les plus courts ont deux syllabes : 8.2.2, 6.2.2, 5.2.2, et même 4.2.2, sans compter 8.8.2. En voici deux exemples :

Petite fleur cachée,	C'est le printemps	C'est le réveil
Penchée	Doux temps	Vermeil
Aux champs,	Où l'âme	Des roses
Reçois en ton ciboire	Mêle aux beaux jours	Tombant la nuit,
D'ivoire	Toujours	Sans bruit
Mes chants.	Sa flamme...	Ecloses.

trois longs parmi les courts. Si l'on ajoute à cela l'emploi simultané et presque indifférent des tercets *ccb* et *cbc*, on voit qu'il peut y avoir chez eux une très grande variété de sixains dissymétriques, d'ailleurs médiocres. Il y en avait même trop pour qu'ils pussent les réaliser tous (1). Ils en ont réalisé pourtant un grand nombre. Chez Malherbe lui-même, malgré la brièveté de son œuvre, on en trouve une douzaine, dont quelques-uns étaient déjà chez Desportes ou ailleurs. Mais où l'on en trouve le plus, c'est naturellement chez les traducteurs de psaumes, d'abord chez Desportes, ensuite et surtout chez Godeau et Racan (2). Y a-t-il lieu de les en féliciter ? De l'effort qu'ils ont fait pour éviter la monotonie, soit ; mais du résultat obtenu, beaucoup moins ; d'abord parce que ces prétendues « inventions », dont quelques critiques les ont loués, étaient à la portée de tout le monde, et n'ont certainement pas résulté d'un choix logique et raisonné ; ensuite parce que la plupart des formes employées ainsi au hasard et par hasard étaient d'une valeur lyrique très médiocre, et n'ont jamais ou presque jamais été reprises : c'étaient des rythmes mort-nés, qui prouvaient un sens encore imparfait des formes lyriques, et les modernes se sont bien gardés de s'en encombrer (3). Nous n'examinerons ici que les principaux, ceux qui ont survécu aux premiers emplois qu'on en a faits, et qu'on retrouve parfois même de nos jours.

(1) Deux mesures étant données, par exemple 12 et 8, le nombre des combinaisons possibles de ces deux mesures seules s'élève à $2^6 - 2 = 62$ (64, moins les combinaisons isométriques). Si de ce chiffre nous éliminons les six combinaisons symétriques, il en reste 56 : six avec un seul vers de huit, ou un seul de douze ; douze avec deux de huit, ou deux de douze ; vingt avec trois de chaque espèce. D'autre part tous ces chiffres doivent être doublés à cause des deux tercets *ccb* et *cbc*. Si l'on ajoute la distinction entre les strophes masculines et féminines, cela fait exactement 224 sixains dissymétriques *pour chaque combinaison de deux mesures.*

(2) Racan seul a réalisé trente-cinq combinaisons dissymétriques, nouvelles ou non ; dix-sept seulement ont le tercet *ccb* (quinze sont dans les psaumes) ; il a employé celles-l à trente fois, les autres trente et une, sans attacher aucune importance à la distinction des strophes masculines ou féminines.

(3) Sauf, nous l'avons dit, quelques romantiques de second ordre, un Turquety ou un Lebreton.

§ 1. — *Sixains à un seul vers court.*

Les premiers, en date comme en importance, sont naturellement ceux qui ont un seul vers plus court. Ce vers est très rarement admis à la première place, de même qu'à la seconde ou à la quatrième. Mais il se trouve assez fréquemment aux deux dernières, et même parfois à l'hémistrophe. En voici l'explication. Quand il termine la strophe, c'est la clausule normale, bien connue, et cela donne évidemment la meilleure des strophes dissymétriques, qui est aussi la plus ancienne. Quand il est avant-dernier, il a pour but apparemment de donner au vers final un relief plus saisissant. Quand il est à l'hémistrophe, il pose la seconde rime, que l'oreille doit attendre désormais jusqu'à la fin de la strophe. On voit que ces trois places sont à peu près justifiées ; les autres ne le sont par rien, et le hasard seul en est responsable : mais les poètes doivent-ils livrer au hasard les formes qu'ils emploient ?

Desportes est le premier qui ait mis un vers de six après cinq alexandrins. Cette combinaison, que Malherbe a négligée, se trouve surtout chez Racan, qui l'a employée dans quatorze psaumes, mais *cinq fois seulement* avec le tercet normal *ccb*, notamment dans le psaume 19, dont une strophe, « au lieu des chariots armés de faulx dont David semble vouloir parler », décrit tout simplement l'artillerie des *Frondeurs* :

Ces machines de bronze aux bouches redoutables,
Qui vomissent d'un coup cent morts irréparables,
Et jettent dans les rangs la flamme et la terreur,
Ces tonnerres roulants qui font trembler la plaine,
N'y feront autre mal que perdre avec la peine
L'espoir du laboureur (1).

(1) Voici un spécimen du tercet *cbc*, tiré du *ps.* 145 :

Ils naissent comme nous esclaves du trépas.
Un même ciel que nous les domine ici-bas ;
Ils courent à leur fin par une même voie ;
Ce néant où la mort les bannit sans retour,
Est le même néant qui dans l'or et la soie
Les a produits au jour.

Lamartine a employé ce rythme trois fois (1) ; V. Hugo une seule fois et en l'alternant avec le sixain isométrique (2).

Malherbe a remplacé le vers de six par le vers de huit dans une pièce inachevée, *Aux ombres de Danon*, composée, dit-on, avant 1605, mais qui n'a été imprimée qu'en 1630, et où se trouvent quelques-uns de ses plus beaux vers :

L'Orne comme autrefois nous reverrait encore,
Ravis de ces pensers que le vulgaire ignore,
Egarer à l'écart nos pas et nos discours ;
Et couchés sur les fleurs comme étoiles semées,
Rendre en si doux ébats les heures consumées,
Que les soleils nous seraient courts (3).

Quoique le XVIIe siècle remplace ordinairement le vers de six par le vers de huit, dans la strophe hétérométrique, il a encore moins employé cette forme que la précédente. On ne voyait guère à cette époque l'avantage de ces strophes sur les autres sixains dissymétriques, et ceci montre encore combien le sens des formes lyriques était imparfait (4).

En revanche, V. Hugo, qui n'emploie pas ici le vers de six a employé le vers de huit plus de quinze fois, toujours en strophes masculines, sans compter les pièces beaucoup plus nombreuses où ce rythme est mélangé ou alterné avec d'autres. On peut dire que c'est là une de ses strophes favorites :

Dors, nous t'irons chercher ! ce jour viendra peut-être !
Car nous t'avons pour dieu sans t'avoir eu pour maître !
Car notre œil s'est mouillé de ton destin fatal,
Et sous les trois couleurs comme sous l'oriflamme,
Nous ne nous pendons pas à cette corde infâme
Qui t'arrache à ton piédestal (5).

(1) *Le Chrétien mourant* (*Médit.*), *Harmon.*, I, 6, et dans le *Chant du sacre.*

(2) *F. d'aut.*, 38 (*Pan*). Voir aussi HÉG. MOREAU, *Sur la mort d'une cousine de sept ans*, et des *Stances* posthumes d'A. DE MUSSET. Plusieurs romantiques en ont fait grand usage.

(3) Cf., avec la finale *cbc* (f.), des couplets de ballet de BENSERADE, *Pour le Roi, représentant un courtisan* (BARBIN, VI, 200).

(4) Pour le XVIIIe siècle, voir ANDRÉ CHÉNIER, *Aux premiers fruits de mon verger.*

(5) *Crép.*, II, 7 (*A la Colonne*). Cf. notamment *Ball.*, 7 (*les deux Archers*) ; *Orient.*, 3 (*Les Têtes du sérail*) et 37 (*Rêveries*) ; *Feuil. d'aut.*, 7 (*Le glacier du*

Il semble bien qu'après six alexandrins le vers de huit a plus d'ampleur et fait meilleur effet que celui de six, un peu sec.

Lamartine aussi a employé cette strophe une dizaine de fois, notamment dans deux *Méditations* : *Le Poète mourant* et *Bonaparte* (2). Leconte de Lisle, qui a écrit dans ce rythme *Kléarista*, a aussi employé le vers de dix, avec la césure moderne :

D'un ciel attiédi le souffle léger
Dans le sycomore et dans l'oranger
Verse en se jouant ses vagues murmures ;
Et sur le velours des gazons épais
L'ombre diaphane et la molle paix
Tombent des ramures (3).

La supériorité de la strophe à clausule simple sur tous les autres sixains dissymétriques est tellement évidente que les modernes l'ont employée même dans la strophe légère, où pourtant ils n'emploient guère les formes dissymétriques, aimant beaucoup mieux ciseler la double clausule. Les formes les plus employées de ce genre sont naturellement celles qui présentent cinq octosyllabes suivis d'un vers de quatre ou même d'un vers

Rhône) ; *Crép.*, 21 (*Hier la nuit d'été*) ; *Lég. des S.*, 36, (unique exempl. de str. fém.), etc. Comme spécimen d'alternance avec le sixain isomét. d'alex., nous citerons, dans les *Orientales*, *la Douleur du Pacha*.

(2) On le trouve deux fois dans les *Harmonies* (III, 9, et IV, 19) et cinq fois dans les *Recueillements*. La fameuse satire que Barthélemy fit contre lui est aussi dans ce rythme, que les romantiques en général ont beaucoup employé. Citons encore les 200 strophes (sans cés.) d'*Hermosa*, de Villiers de L'Isle-Adam. C'est en mettant cette strophe à la suite du sixain isométrique que Th. Gautier a fait les 122 couplets d'*Albertus*, disposition imitée par M. Montégut, dans les 74 douzains de *Un service d'ami*, mais avec la clausule de six.

(3) *La fille de l'Emyr* (P. B.) Voici, pour les curieux, le vers de neuf :

Pleurons nos chagrins, chacun le nôtre.
Une larme tombe, puis une autre.
Toi, que pleures-tu ? Ton doux pays,
Tes parents lointains, ta fiancée,
Moi, mon existence dépensée
En vœux trahis.

Richepin, *La Mer*, *Etant de quart*, 17.

de deux, comme dans une *Sérénade* de Manuel, qu'a popularisée la musique de Massenet :

Quand on aime, tout est léger :
Comme un fin voilier, sans danger,
Court sur le flot que le vent plisse,
Et, tout fier de son pavillon,
Creuse à peine un léger sillon :
On glisse.

Mais, nous l'avons dit plus haut, cette clausule se fait un peu trop attendre, et n'offre pas à beaucoup près, dans la strophe légère, l'agrément qu'offre la clausule double, avec son appel auquel répond la rime finale. Aussi l'emploi de ces strophes est-il assez limité.

Desportes est encore le premier qui ait eu l'idée de mettre le vers de six avant-dernier. Voici une strophe fameuse de Malherbe :

La gloire des méchants est pareille à cette herbe
Qui, sans porter jamais ni javelle ni gerbe,
Croît sur le toit pourri d'une vieille maison ;
On la voit sèche et morte aussitôt qu'elle est née,
Et viv.e une journée
Est réputé pour elle une longue saison (1).

Mais, ici encore, on n'a pas beaucoup usé du rythme au XVIIe siècle en dehors de Racan. Le XVIIIe s'en servira beaucoup plus, depuis Rousseau jusqu'à Chénier, sans oublier l'ode fameuse de Thomas *Sur le temps*, où Lamartine aurait pris, dit-on, le fameux hémistiche *O temps suspends ton vol* (2).

Les modernes ont peu employé ce rythme. De V. Hugo, il y a en tout et pour tout, une strophe perdue dans la *Légende des*

(1) *Paraphrase du ps.* 128. Cf. RACAN, *Stances pour un Américain* (I, 189, f.), et DESMARETS, *ps.* 96., inséré dans le *Recueil* de 1671 et dans Barbin.

(2) Voir ROUSSEAU, III, 4 et IV, 2 (*A Eugène de Savoie*) ; CHÉNIER, *Elég.*, III, 5 (la plus belle des pièces à *Fanny*). Sur l'ode de Thomas, voir La Harpe, éd. 1822, t. XIII, pp. 250 sqq.

siècles ; le poète a modifié en passant le rythme de sa pièce, afin sans doute d'éviter une cheville :

Quand la forêt frissonne au front de la colline ;
Quand le ciel lentement vers l'océan s'incline ;
Lorsque, brisant sa vague aux nocturnes rayons,
La mer, où vont plongeant des étoiles sans nombre,
Semble écumer dans l'ombre
Au choc étincelant des constellations (1)...

Le vers de huit est beaucoup plus rare ici que le vers de six : on a trouvé sans doute qu'il ne se distinguait pas assez du dernier pour lui donner un relief puissant. V. Hugo pourtant l'a préféré, mais il ne l'a employé que dans ses premières œuvres, où ce rythme est d'ailleurs presque toujours alterné avec le sixain à clausule finale ou le sixain d'alexandrins. Après les *Orientales*, c'est à peine si on en trouve encore quelques strophes, comme celle-ci :

Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie
Ont droit qu'à leur cercueil la foule vienne et prie.
Entre les plus beaux noms leur nom est le plus beau.
Toute gloire près d'eux tombe et passe, éphémère ;
Et comme ferait une mère,
La voix d'un peuple entier les berce en leur tombeau (2).

Le premier exemple du vers de six troisième remonte encore à Desportes. Malherbe en a fait deux strophes, composées à l'occasion de la Guerre des Princes, et insérées dans l'édition de 1630 :

Soucis, retirez-vous, faites place à la joie ;
Misérable douleur dont nous sommes la proie,
Nos vœux sont exaucés ;
Les vertus de la reine, et les bontés célestes,
Ont fait évanouir ces orages funestes,
Et dissipé les vents qui nous ont menacés (3).

(1) *Le Retour de l'empereur*. Cf. Séb.-Ch. Leconte, *pass.*

(2) *Chants du Crép.*, 3, *Hymne* (trois strophes avec refrain). Malherbe n'a pas employé ce rythme, qui ne remonte qu'à Godeau. Il plut à Ed. d'Anglemont, qui l'a employé plusieurs fois, notamment dans les 57 strophes de son ode *à l'Arc de Triomphe*.

(3) *Poés.*, 67. Cf. Desportes, 522 (*ps.* 89). Il y a plusieurs pièces à citer dans ce rythme : le *ps.* 87 de Chassignet, qui est dans Crépet, la *Paraphrase de la*

C'est en somme une variante médiocrement heureuse d'un sixain symétrique qui est beaucoup meilleur : le troisième vers plus court amène invinciblement le sixième pareil. On conçoit donc que les modernes n'aient point utilisé ce rythme (1), pas plus que le vers de huit troisième, qui est de Théophile, et qu'on trouve rarement, même chez les classiques (2).

Quoique Racan ait mis plusieurs fois le vers de six second, il ne vaut pas grand chose à cette place (3). Mais les plus mauvaises places qu'il puisse occuper sont naturellement en tête de chaque tercet, quoique Malherbe aussi l'ait mis une fois quatrième (4).

Les strophes légères à clausule déplacée sont infiniment rares et n'ont guère d'intérêt. La double clausule (où l'écho double) s'est imposée là plus impérieusement que dans la grande strophe (5).

§ 2. — *Sixains à deux vers courts.*

Passons aux formes dissymétriques qui ont deux vers courts. Il n'y a guère non plus que deux ou trois combinaisons (sur douze) qui aient eu un succès relatif. Ou bien les deux vers sont

plainte de David, de Godeau (*Rec.* de 1671) ; *le Bel œil malade*, de Saint-Amant (I, 129), et de jolies *Stances* de Maucroix : *Heureux qui sans souci...* toutes en *ccb*. Desportes et Chassignet ont remplacé aussi l'alexandrin par le décasyllabe, en strophes féminimes.

(1) Voir cependant Th. Gautier, *Qui sera roi ?* (*Poés.* de 1838).

(2) On pourrait citer *la Belle aveugle* (*cbc*), d'Urbain Chevreau.

(3) Boileau y a mis le vers de huit dans un sixain isolé :

> Voici les lieux charmants où mon âme ravie
> Passait à contempler Sylvie
> Ces tranquilles moments si doucement perdus.
> Que je l'aimais alors ! Que je la trouvais belle !
> Mon cœur, vous soupirez au nom de l'infidèle :
> Avez-vous oublié que vous ne l'aimez plus ?

(4) Paraph. du *ps.* 8 (*Poés.*, 15, *cbc*), d'ailleurs assez médiocre. On notera que Malherbe, qui n'a pas mis le vers de six seul à la fin de la strophe, l'a mis troisième, quatrième et cinquième.

(5) Par ex. 7.7.7 7.3.7 de Laprade (qui est déjà dans Frénicle), n'est qu'une variante inférieure de 7.3.7 symétrique ; 8.8.4 8.8.8, de M. du Camp et Le Braz, est également une variante très inférieure de 8.8.4 symétrique.

à la fin de la strophe, ce qui fait une sorte de clausule double ou renforcée : cela s'explique sans difficulté. Ou bien les deux vers sont chacun dans un tercet, mais un seul à la fin : l'autre, ne pouvant être ni à la fin, ce qui ferait le sixain symétrique, ni au commencement, qui est la pire place, se trouve donc au milieu, et cela donne 12.8.12 12.12.8 et 12.12.8 12.8.12. C'était fatal. C'est à peine si après cela on peut citer quelques exemples de la clausule double intervertie, 12.12.12 8.8.12.

Le premier exemple de deux vers de six en fin de strophe est dans Malherbe : c'est la paraphrase du psaume 145, qui est peut-être son chef-d'œuvre le plus parfait (1). On en a vu deux strophes dans l'*Introduction*. Voici la dernière, la plus belle :

Là se perdent ces noms de Maîtres de la terre,
D'arbitres de la paix, de Foudres de la guerre.
Comme ils n'ont plus de sceptre, ils n'ont plus de flatteurs :
Et tombent avec eux, d'une chute commune,
Tous ceux que leur fortune
Faisait leurs serviteurs (2).

On voit l'inconvénient *possible* de cette belle forme trop peu employée. Les deux derniers vers pourraient à l'occasion passer pour un vers unique, qui rimerait de l'hémistiche avec le précédent (3). Sans doute, il suffit pour l'empêcher qu'il y ait une consonne interposée, comme dans l'exemple qu'on vient de voir, mais mieux vaut encore sans doute isoler le dernier vers, pour le mettre mieux en relief, ou tout au moins éviter, s'il se peut, de rattacher le dernier à l'avant-dernier par un lien trop étroit.

C'est peut-être pour éviter cet inconvénient possible que Gombauld remplaça les vers de six par des vers de huit dans ses *Stances pour le Roi Louis XIII*, malheureusement avec le

(1) C'était déjà l'opinion de Port-Royal (Lancelot)et du P. Bouhours.

(2) Malleville a traduit dans le même rythme le *ps.* 113 (Voir *Rec.* de 1671, I, 234, 40 stances). Cf. surtout Brébeuf, *Des inquiétudes de la mauvaise conscience*, dans les *Entretiens solitaires*.

(3) Le même inconvénient possible était déjà dans le quintil 12.12.12.6.6.

tercet *cbc*. Plus tard, Maucroix emploiera le tercet *ccb*, dans son ode à Patru :

Maintenant que l'Hiver désole les campagnes,
Que la neige blanchit prés, forêts et montagnes,
Et cache au laboureur l'espoir de ses moissons ;
Que les fleuves gelés sont durs comme des marbres,
Et qu'on voit aux branches des arbres
Pendre le cristal des glaçons ;

N'épargne point le bois ; et, bien clos dans ta chambre,
D'un feu continuel fais la guerre à décembre.
Oublie un peu la gloire, et vis pour tes amis.
Assez de fois, Damon, ta fameuse éloquence
A sauvé la faible innocence
Du piège de ses ennemis (1).

Le XVIIIe siècle est pourtant revenu de préférence au vers de six, notamment Lefranc de Pompignan, dans la *Prophétie de Nahum* et autres « Poésies sacrées (2) ». Mais V. Hugo n'a employé le vers de six que dans deux strophes (3), tandis qu'il s'est servi plusieurs fois des vers de huit dans ses premières œuvres (4). Plus tard, il lui arriva d'employer ceux de quatre et de sept :

Dans cette salle où Dieu voit la laideur des âmes,
Devant ces froids jurés choisis pour être infâmes,
Ces douze hommes muets, de leur honte chargés,
O justice, j'ai cru, justice auguste et sombre,
Voir autour de toi dans l'ombre
Douze sépulcres rangés (5).

Il est singulier qu'on n'ait pas employé ce dessin dans la strophe légère (6).

(1) Saint-Marc attribuait cette pièce à Montplaisir. Elle a paru dans le *Recueil* de Sercy, t. V, p. 361, signée D. M., mais la table marquait M. P.

(2) On peut citer encore FONTANES, *Mon anniversaire* dont le rythme, dit Sainte-Beuve (*Œuv. de Fontanes*) est « conforme à la marche attristée, résignée et finalement tombante de sa pensée. »

(3) Q. *Vents*, III, 38. — Cf. LAMARTINE, 13 strophes dans le *Chant du sacre*.

(4) Exactement jusqu'en 1828, date des dernières pièces.

(5) *Chât.*, IV, 12 (*A quatre prisonniers*). Vers de quatre dans *T. la lyre*, IV, 12.

(6) Voir pourtant 8.8.8 8.4.4 dans les *Emaux Bressans* de GAB. VICAIRE *Rose, Rosette* : le titre fait le cinquième vers de chaque couplet).

La combinaison 12.12.6 12.6.12 appartient peut-être à Malherbe dans la forme normale, à finale *ccb* :

> La terre en tous endroits produira toutes choses,
> Tous métaux seront or, toutes fleurs seront roses,
> Tous arbres oliviers ;
> L'an n'aura plus d'hiver, le jour n'aura plus d'ombre,
> Et des perles sans nombre
> Germeront dans la Seine au milieu des graviers (1).

Mais avant Malherbe, cette combinaison, qui est de J. de Boyssières, avait été réalisée plusieurs fois avec le tercet *cbc* ; et il est certainement mieux à sa place dans cette strophe que dans d'autres, car il fait rimer ensemble les deux vers courts. Malherbe lui-même, et Corneille, ont employé le tercet *cbc* avec des vers de huit ; mais les classiques ont généralement préféré ici le vers de six.

Les modernes ont bien rarement employé ce rythme, et peut-être ont-ils eu tort (2). Ils semblent avoir poussé un peu trop loin leur aversion pour les formes dissymétriques : celle-ci avait son intérêt. Il semble même qu'elle en aurait davantage encore dans la strophe légère. Et justement, malgré l'aversion des classiques pour le vers de quatre, on trouve un exemple très intéressant de 8.8.4 8.4.8 dans le *Recueil* de Sercy :

> Loin de vous, en fermant les yeux,
> Je vous vis présente à mes feux,
> Mais c'est en songe ;
> La vérité de ma douleur
> Mit mon bonheur
> Sur le fondement du mensonge (3).

(1) *Poés.*, 72 (*Récit d'un berger*) : c'était, paraît-il, la pièce que Malherbe préférait à toutes les autres (Ménage, *Observ.*, 330). Cf. dans le *Recueil* de 1671, le *Ver à soie* de Pellisson.

(2) Je ne l'ai trouvé que dans le *Livret de vers anciens*, de J. Madeleine, à titre de pastiche, et dans Tiercelin.

(3) T. V, p. 232 ; signé *de Murat*, poète parfaitement inconnu, en dehors de ce volume de Sercy, qui contient de lui six pièces. Et ce rythme n'est même pas de lui. Je ne l'ai retrouvé plus récemment que dans une *Danse des libellules*, de J. Rameau (*Nature* ou *Anthol.* Delagrave, II, 188). Des rythmes ana

La combinaison inverse, 12.6.12 12.12.6 ou 12.8.12 12.12.8, a été un peu moins employée que la précédente, sans doute parce que les vers courts sont trop éloignés l'un de l'autre. On ne trouve guère les vers de six que chez les traducteurs des psaumes. Quelques poésies profanes présentent les vers de huit :

Cette rare beauté dont vous êtes ravie,
Comme une fleur est asservie
Aux rigoureuses lois d'un funeste destin.
Elle a beau triompher dans un char de lumière,
L'inexorable sort enferme sa carrière
Dans les bornes d'un seul matin (1).

Ici encore, à défaut de la grande strophe, que les poètes modernes n'emploient pas (2), ce dessin pourrait rendre des services dans la strophe légère. Voici une forme intermédiaire qui n'est pas sans intérêt :

Dans l'angle noirci de la cheminée
Haute et calcinée,
Aux coins de la vitre, aux poutres des toits,
Sous l'auvent bordé de vignes nouvelles,
Nous avons ensemble essayé nos ailes,
Essayé nos voix....

Et nous revoyons les maisons bourgeoises,
Le clocher d'ardoises,
Qui monte parmi les tilleuls en fleurs,
Et le pont de pierre, où comme des flèches,
Nous filions tout droit sous les arches fraîches
Pleines de pêcheurs (3).

logues se rencontrent, mais trop rarement, comme cette variante de la *Chanson du fou*, réalisée par hasard par J. Madeleine :

Quel doux rêve c'est !
Qui donc y pensait ?
Personne.
Mars émerveillé
Frissonne
Tout ensoleillé.

O réveil des choses !
Les arbustes roses
Et verts
Font faire au poète
Des vers
Avant les fauvettes.

(1) *Sur la fragilité de la beauté*, pièce anonyme du *Rec.* de 1671 (III, 303). attribuée plus tard à Pavillon, sans vraisemblance. Cf. Benserade (II, 162, *cbc*), *Pour le roi représentant une Heure* (Barbin, VI, 227, ou Fournel, II, 363),

(2) Je n'en ai rencontré d'exemples que dans T. Lebreton et Ed. Turquety.

(3) Theuriet, *Les Hirondelles*, dans le *Livre de la Payse*.

Les autres combinaisons où entrent deux vers courts sont tout à fait négligeables, quoique Malherbe, Corneille et Chénier en aient employé une chacun. Elles sont d'ailleurs fort rares, et n'ont même pas été toutes réalisées (1).

Cette abstention générale, même au XVIIe siècle, au milieu du pullulement des sixains dissymétriques, vient de ce que les poètes évitaient instinctivement les formes les plus mauvaises. Ils ont estimé sans doute, et avec raison, que si les deux vers courts sont dans le même tercet, la strophe manque d'équilibre,

(1) Il en reste neuf formes exactement : 12.12.12 8.12.8 (12.12.12 6.12.6, Malherbe, 77), 8.12.12 12.12.8, 12.12.12 8.8.12 (CORN., *Imit.*, I, 20), 8.12.12 12.8.12 (CHÉNIER, *Eleg.*, III, 7), 12.12.8 8.12.12, 12.8.12 8.12.12, 12.8.8 12.12.12, 8.12.8 12.12.12, 8.8.12 12.12.12. Voici d'abord celle de Malherbe :

Enfin ma patience et les soins que j'ai pris
Ont selon mes souhaits adouci les esprits
Dont l'injuste rigueur si longtemps m'a fait plaindre ;
Cessons de soupirer ;
Grâces à mon destin, je n'ai plus rien à craindre,
Et puis tout espérer.

Et voici celle de Corneille :

Ne vois-tu pas ici le feu, l'air, l'eau, la terre,
Leur éternelle amour, leur éternelle guerre,
N'y vois-tu pas le ciel à tes yeux exposé ?
Qu'est-ce qu'ailleurs tu te proposes ?
N'est-ce pas bien voir toutes choses
Que voir les éléments dont tout est composé ?

Cette strophe avait déjà été employée par Constant d'Aubigné (le fils d'Agrippa), qui avait employé aussi la même forme avec le vers de six.

A la place de Chénier, en voici une de Colletet, de même dessin (6.12.12 12.6.12) :

Agréable fontaine,
Dont l'eau farde le teint des fleurs de cette plaine,
Mon destin me contraint de m'éloigner de toi.
Tu ne me verras plus sur les bords de ton onde,
Loin des troubles du monde,
Rêver à la beauté qui triomphe de moi.

La meilleure de ces trois formes est évidemment celle de Corneille (clausule double intervertie). Le XVIIe siècle fournit encore un certain nombre d'exemples de 8.8.12 12.12.12, qui est le renversement de la strophe à clausule double ; il y en a jusqu'à trois spécimens dans Tristan, (dont un éd. van Bever, p. 85) ; mais il s'en faut bien que cette forme vaille l'autre.

à moins qu'ils ne fassent une clausule double, ce qui est, comme nous avons dit, la meilleure forme. Ils ont pensé naturellement d'autre part que, s'il n'y en a qu'un dans chaque tercet, il est toujours mal placé en tête du tercet. En tête du second, notamment, il peut déplacer la césure, en se liant au précédent.

Néanmoins, dans la strophe légère, ce manque d'équilibre, ou ce déplacement de la césure, pourrait ne pas produire trop mauvais effet, témoin cette chanson, un peu trop longue seulement, des *Amours* de Jodelle, que nous avons déjà citée, et où les vers les plus courts riment ensemble :

Si ces amants enduraient
Tant de maux, et s'ils pensaient
Vraiment du cœur et de l'œil,
  Non par plainte folle,
On leur verrait plus de deuil
  Et moins de parole...

Je ne dis pas que d'entre eux
Mille beaux traits amoureux
Ne puissent souvent couler,
  Mais c'est aventure :
Car des blessures parler
  On peut sans blessure (1).

Comment Banville n'a-t-il pas repris ce rythme, ou au moins 8.8.8.4 8.4 (2) ? Il faut qu'il ne les ait pas connus, car il en a repris de moins intéressants.

§ 3. — *Sixains à plus de deux vers courts.*

Les formes où trois vers s'opposent à trois vers sont fort nom-

(1) Ed. Van Bever, 119, ou Becq, *Contemp. de Rons.*, 165. Cf. C. de Taillemont, *La Tricarite* (1556), p. 82, et qq. autres (avec césures fort irrégulières). La pièce de Jodelle, malgré les dates, est peut-être néanmoins la première ; elle ne fut imprimée qu'en 1574, mais il est probable qu'elle était connue depuis fort longtemps. En y ajoutant un quatrain 7.5.7.5, P. de Brach en a fait un dizain composé d'un distique entre deux quatrains : voir *Œuvres inédites* (éd. Dezeimeris, II, 229).

(2) Qui est dans R. Garnier, *Porcie*, acte V.

breuses, et naturellement sont toutes dissymétriques (1). Mais il n'y en a véritablement qu'une seule qui ait été un peu employée, du moins entre 1646 et 1660 : c'est la forme à tercets isométriques, 8.8.8 12.12.12, inaugurée par Malherbe :

Amour a cela de Neptune
Que toujours à quelque infortune
Il faut se tenir préparé ;
Les infidèles flots ne sont point sans orages ;
Aux jours les plus sereins on y fait des naufrages ;
Et même dans le port on est mal assuré (2).

Elle n'a rien de bien merveilleux. Pourtant, ceux qui l'ont imitée au XVIIe siècle l'ont sans doute trouvée trop simple, car ils l'ont plus souvent encore altérée au moyen du tercet *cbc* (3).

Cette préférence pour les tercets isométriques nous paraît singulière. Nous nous demandons aussi pourquoi tous ces poètes ont mis les alexandrins à la fin plutôt qu'au commencement. Car la combinaison inverse est fort rare, et même ne se rencontre guère qu'avec le vers de six (qu'on n'employait pas avec l'autre combinaison) ; et cela lui donne un air haletant, qui est fort loin de l'améliorer : car deux vers de six pour finir, c'est bien, avec quelques précautions encore, comme nous l'avons vu ; mais trois, c'est trop. Aussi bien cette strophe à triple hexasyllabe final n'est guère que dans Voltaire et son élève Frédéric II. En revanche, le vers de six succédait un peu mieux au vers de huit,

(1) Il y en a exactement vingt, pour chaque combinaison de deux vers : outre les deux formes où chaque tercet est isométrique (p. ex., 12.12.12 8.8.8 et 8.8.8 12.12.12), chaque tercet peut avoir une des six formes suivantes : d'une part, 12.8.8, 8.12.8 et 8.8.12, d'autre part 12.12.8, 12.8.12 et 8.12.12. ; or, pour chacune de ces formes, l'autre tercet peut en avoir trois, ce qui fait dix-huit combinaisons.

(2) *Poés.*, 51. (*Plainte sur une absence*).

(3) Par exemple Racan, dans le *psaume* 64 :

Les plus durs rochers des déserts
Sont de fleurs et d'herbes couverts
Comme les plus gras pâturages ;
Et des fines toisons qui vêtaient nos brebis,
Dans sa loge paisible, à l'abri des orages,
Le pasteur voit filer le drap de ses habits.

Cf. MAYNARD, *La Nuit* (II, 210 ou 246), jolie pièce pour ballet, imitée de la *Jérusalem délivrée*, et que l'auteur n'a pas insérée dans ses *Œuvres* de 1646. Ce rythme est aussi dans CORNEILLE, X, 172 (Sercy, V, 95).

dans une chanson de Lingendes, qui fut célèbre, et plaisait fort, dit-on, au cardinal de Retz :

Si c'est un crime de l'aimer,
On n'en doit justement blâmer
Que les beautés qui sont en elle :
    La faute en est aux dieux
    Qui la firent si belle,
    Et non pas à mes yeux.

Encore le tercet *cbc* ! C'est une gageure ! Ici du moins ce n'est qu'une chanson. Mais ici même, les vers quatre et cinq feront un faux alexandrin, si l'on ne s'arrête pas un peu après le quatrième et l'inconvénient serait évité, ou beaucoup moins sensible, s'ils rimaient ensemble.

Quant aux formes où les deux tercets sont hétérométriques, elles n'ont guère été employées que par hasard, et presque toujours en vers de douze et huit. On en trouve une douzaine dans les psaumes de Frénicle, et dans ceux de Racan. Les meilleures de toutes sont celles qui se terminent par deux vers courts : ce sont des variantes du sixain à double clausule, et notamment 12.12.8 12.8.8, qui a été quelque fois employé par les modernes. V. Hugo a même essayé 8.12.12 12.8.8 ; et ceci pourrait surprendre d'abord :

    Ceux-ci partent, ceux-là demeurent.
Sous le sombre aquilon, dont les mille voix pleurent,
Poussière et genre humain, tout s'envole à la fois.
Hélas ! le même vent souffle, en l'ombre où nous sommes,
    Sur toutes les têtes des hommes,
    Sur toutes les feuilles des bois.

    Ceux qui restent à ceux qui passent
Disent : — Infortunés ! déjà vos fronts s'effacent.
Quoi ! vous n'entendez plus la parole et le bruit !
Quoi ! vous ne verrez plus ni le ciel ni les arbres !
    Vous allez dormir sous les marbres !
    Vous allez tomber dans la nuit ! —

    Ceux qui passent à ceux qui restent
Disent : — Vous n'avez rien à vous ! vos pleurs l'attestent.
Pour vous, gloire et bonheur sont des mots décevants.
Dieu donne aux morts les biens réels, les vrais royaumes.
    Vivants ! vous êtes des fantômes.
    C'est nous qui sommes les vivants.

On voit aisément la nécessité où le poète a été de réduire à huit syllabes les premiers vers de chaque strophe sous peine de cheviller, ou d'altérer son antithèse. Mais le premier vers est sans rapport avec les derniers, et on a presque oublié sa mesure quand on arrive à la fin. Et ainsi ce qu'on a là, c'est le sixain à double clausule lui-même ou peu s'en faut. Et c'est ce qui a permis à V. Hugo de risquer cette combinaison (1).

Il n'y a pas lieu d'insister non plus sur les formes dissymé-

(1) Cette pièce est dans les *Cont.*, III, 5. Cf. deux strophes de même rythme, mais en *cbc* (cas unique), dans la *Fin de Satan, J.-C.*, II. (La strophe du rythme 12.8.8 12.12.8, qu'on voit dans les *Odes*, IV, 13, appartient en réalité à un dizain. Dans le *Chant du Sacre*, de Lamartine, il y a quinze strophes de la forme 8.12.8 12.12.8. Dans Sully Prudhomme, II, 205, on trouve au contraire 12.12.8.8 12.8, avec césure après le quatrième vers, ce qui fait encore un quatrain à trois rimes. Chez les classiques, Malherbe a essayé 12.12.6 6.12.6, en *cbc*, dans des vers *Pour le Cte de Soissons*. Voici le *ps.* 111 de Godeau, en 8.8.12 12.12.8 :

Bienheureux celui qui n'aspire
Qu'à vivre sous le doux empire
Du Dieu dont il reçoit la lumière du jour ;
Qui prend toujours la loi de sa volonté sainte,
Et pour lui dans son âme entretient une crainte
Qui n'empêche point son amour.

Toutes ces formes ont encore un vers court final. Nous citerons, pour le vers long final, deux formes, dont il y a plusieurs exemples. L'une, qui remonte à Colletet, est dans des *Stances* anonymes du *Recueil* de 1671 (III, 30):

Soit que les ombres de la nuit
Chassent la lumière et le bruit,
Ou soit que le soleil dissipe les ténèbres,
Je rêve incessamment aux rigueurs de mon sort,
Et les objets les plus funèbres
Sont ceux où mon esprit trouve du réconfort.

L'autre est dans Desmarets, en 8.8.12 8.12.12, *cbc* (Barbin, IV, 151) :

Déjà la lune en pâlissant
Fuit devant le soleil naissant,
Et le sommeil encor n'a fermé ma paupière.
Pour moi seulement sous les cieux
La nuit est sans repos et le jour sans lumière,
Aussitôt que Cloris s'éloigne de mes yeux.

Cf. *Les Larmes de Saint-Jean*, de Godeau (*Œuvres chrét.* de 1633, p. 161).

triques qui n'ont que deux vers longs (1) : nous savons déjà qu'en cas d'inégalité dans le nombre des vers de chaque mesure, ce sont les plus longs qui ont la pluralité presque toujours. Malherbe a pourtant employé deux de ces formes, et ce sont à peu près les seules qu'on ait imitées quelquefois. La première est dans des *Stances spirituelles* :

Louez Dieu par toute la terre
Non pour la crainte du tonnerre
Dont il menace les humains ;
Mais pour ce que sa gloire n merveilles abonde,
Et que tant de beautés qui reluisent au monde
Sont des ouvrages de ses mains.

On reconnaît là le rythme étudié plus haut, 8.8.8 12.12.12, amélioré par la réduction du vers final (2).

V. Hugo a mis les deux vers longs en tête, dans une de ses premières odes :

Le poète, inspiré lorsque la terre ignore,
Ressemble à ces grands monts que la nouvelle aurore
Dore avant tous à ton réveil,
Et qui, longtemps vainqueurs de l'ombre,
Gardent jusque dans la nuit sombre
Le dernier rayon de soleil.

(1) Il y en a douze, inverses de celles qui ont deux vers courts.

(2) *Poés.*, 81. Voici l'autre forme (*Poés.*, 98 et 104) :

Enfin mon roi les a mis bas,
Ces murs qui de tant de combats
Furent les tragiques matières ;
La Rochelle est en poudre, et ses champs désertés
N'ont face que de cimetières
Où gisent les tyrans qui les ont habités.

Cette strophe termine la *Lettre* de Malherbe à *Louis XIII*. On voit qu'ici le tercet *cbc* a dû s'imposer de préférence, comme plus haut dans 12.12.6 12.6.12, ou 12.12.12 6.12.6 ; aussi n'ai-je point trouvé d'exemple de *ccb*.

Ce rythme non plus n'est pas déplaisant, quoique on ne l'ait guère utilisé. Citons encore des *Stances* de Benserade :

Beauté qui triomphez de moi,
Vous rêvez à je ne sais quoi,
Sans qu'on puisse juger quel chagrin est le vôtre.
D'où viennent ces noirceurs dessus un front si doux?
Est-ce que je suis près de vous
Ou que vous êtes loin d'un autre (1)?

Les formes qui n'ont qu'un seul vers long, sans être proprement usitées, sont un peu moins rares que les précédentes, notamment chez Godeau. Il y a un certain nombre d'exemples, même chez les modernes, de celle qui met le vers long à la fin (2). Nous retrouverons cette disposition dans le dizain, où Godeau la fit fleurir.

(1) Benserade, I, 167 (ou 111) ; ces stances sont fort appréciées de M. Faguet : voir *Revue des Cours*, 1896-97, pp. 234 sqq. Il y a quelques exemples de cette forme, qui est encore passable. Celle des stances de Chénier *A Versailles* est bien discutable, quoique Sainte-Beuve l'ait reprise :

O Versaille, ô bois, ô portiques,
Marbres vivants, berceaux antiques,
Par les dieux et les rois Elysée embelli,
A ton aspect, dans ma pensée,
Comme sur l'herbe aride une fraîche rosée,
Coule un peu de calme et d'oubli.

Plus discutable encore, et plus rare aussi, celle-ci, de Lebrun :

Source de bonheur et de peine,
Beauté, chère aux mortels ! ah, ne sois pas trop vaine
D'un charme frêle et passager.
Par une longue tyrannie
Ne tourmente point le génie :
De l'envieux Saturne il peut seul te venger.

(2) Comme dans cette strophe de Malleville (*Œuvres*, p. 46) :

Quiconque cèle ses désirs,
Quiconque retient ses soupirs
Trahit sa fortune et sa joie,
Et mérite pour ce dessein
De servir d'éternelle proie
Au funeste vautour qui lui ronge le sein.

Racine au contraire a mis le vers long au commencement dans le premier de ses *Cantiques spirituels* :

Que sert à mon esprit de percer les abîmes
Des mystères les plus sublimes,
Et de lire dans l'avenir?
Sans amour ma science est vaine,
Comme le songe dont à peine
Il reste un léger souvenir.

Cette disposition n'est pas très heureuse, parce que ce n'est guère la peine d'avoir un seul vers d'autre mesure que les autres si on ne le met pas mieux en relief. Les poètes ont encore mieux aimé mettre l'alexandrin en tête du second tercet qu'en tête du premier, et c'est ce qu'on trouve par hasard dans une pièce posthume de V. Hugo :

Hélas ! les rayons sont des crimes.
Les vils chardons aux lys sublimes
Disent dans l'ombre : c'est assez.
O Dieu, qui seul savez les sources et les causes,
Qu'est-ce donc que les belles choses
Ont fait, que vous les punissez (1).

L'alexandrin, placé ainsi, romprait peut-être agréablement la monotonie qu'offre à la longue la strophe régulière d'octosyllabes. Ce procédé vaut encore mieux que de recourir au tercet *cbc* (2).

§ 4. — *Sixains à trois mesures.*

Aux sixains dissymétriques nous joignons naturellement les sixains à trois mesures (3). Un sixain à trois mesures n'est-il pas en effet dissymétrique en quelque sorte par définition ? Pas

(1) *Toute la Lyre*, VI, 46.

(2) Il y a quelques exemples de l'alexandrin troisième ou cinquième. Je ne l'ai jamais vu second.

(3) Ils seraient presque innombrables, si l'on pouvait les réaliser. Et en effet, pour trois mesures données seulement, par exemple, 12, 8 et 6, le nombre des combinaisons possibles s'élève à $3^6 - (2^6 \times 3) + 3 = 540$, ce qui fait 2160 en tenant compte du tercet final et du sexe des strophes. Or, il y a plus de cent combinaisons possibles de trois mesures, autrement dit 25.000 sixains.

tout à fait, mais peu s'en faut. On rencontre toutefois quelques combinaisons où les tercets sont identiques, et réalisent par conséquent tout au moins la symétrie imparfaite. C'est par celles-là que nous commencerons, pour aller du simple au composé, ou, si l'on préfère, du moins complexe au plus complexe.

Toute combinaison de trois mesures a nécessairement quelque chose de complexe, c'est-à-dire qu'il est toujours à craindre que l'oreille ne se fatigue à la suivre. Aussi, la plupart des poètes s'en sont-ils abstenus, surtout les modernes, qui ont reconnu que les formes simples étaient les seules qui fussent vraiment lyriques. Mais si le poète, pour une raison ou pour une autre, se résout à l'emploi de trois mesures, ne semble-t-il pas qu'il devrait, dans ce cas plus que dans tout autre, se rapprocher le plus possible des formes les plus simples ? Nous ne pourrions que répéter ici ce que nous avons dit à propos du quatrain. Mais c'est là une préoccupation qu'on ne trouve guère que chez les modernes.

Le procédé le plus naturel pour atteindre ce but semble être précisément d'avoir des tercets identiques, qui rapprochent le sixain du sixain symétrique proprement dit :

Je n'ai point oublié vos grâces endormies,
O petites amies,
O fleurs,
Qui de parfums si doux enveloppiez vos charmes,
Et mêliez à mes larmes
Vos pleurs ! (1)

Ce vers final de deux syllabes, est un peu mièvre ; mais on peut imaginer une infinité de formes analogues qui seraient aussi satisfaisantes ou davantage. Pourtant, c'est à peine si les poètes ont employé ce procédé dans deux ou trois strophes légères, et plutôt couplets que strophes, comme ceux-ci, de Panard, qui sont fameux :

Mettez-vous bien cela
Là
Jeunes fillettes :
Songez que tout amant
Ment
Dans ses fleurettes...

Et l'on voit des commis
Mis
Comme des princes,
Qui jadis sont venus
Nus
De leurs provinces.

(1) Achille Paysant, *Anthol. Delagrave*, II, 501. Cf. 4.3.12 dans Samain, *Jardin de l'Inf.*, *Musique confidentielle* (4.4.12 ne vaudrait-il pas mieux ?)

Nous devons rappeler ici les soixante-dix strophes du *Voyage à l'île Barbe*, de Des Périers, cité dans l'*Introduction*, et qui est de 1539 environ. Les tercets n'y sont déjà plus tout à fait identiques. Partant de 3.4.7 (1), Des Périers fait le second tercet en renversant 3 et 4, ce qui fait 3.4.7 4.3.7, et il alterne ce sixain avec un autre sixain de construction analogue 4.2.7 2.4.7. Voilà qui est savant ! Car au moins cela est voulu et précis. C'est un peu complexe, mais il y a encore de la symétrie, donc du rythme, et, la brièveté des vers aidant, c'est un rythme que l'oreille peut percevoir sans se donner trop de peine. C'est même à cause de cette pièce, nous l'avons dit, que G. des Autels revendiquait plus tard pour Des Périers la paternité de l'ode. Et ce rythme lui plut tellement qu'il le reproduisit dans ses propres œuvres (2).

Un autre procédé, peut-être plus simple, pour atténuer la complexité du sixain à trois mesures, c'est d'avoir quatre vers de la plus longue mesure, et un seulement de chacune des autres, pour servir de clausule aux deux tercets. Seule la belle simplicité lyrique du sixain symétrique, tel que 12.12.8, permet d'y introduire à la fin une troisième mesure sans que l'oreille en éprouve une surprise désagréable. La forme la plus simple serait évidemment 12.12.8 12.12.6, mais je n'en ai pas trouvé d'exemple. En voici un qui est analogue :

La lune, au ras des flots étincelants,
Casse en morceaux ses jolis écus blancs.
Bon sang ! que de pécune !
Si ton argent, folle, t'embarrassait,
Pourquoi ne pas le mettre en mon gousset,
Ohé ! la Lune? (3)

(1) Rythme d'autant plus admissible que 3 + 4 = 7 : ce n'est ainsi qu'une variante de 3.3.7, qui a été étudié plus haut.

(2) Ajoutons que ces deux sixains ont été repris séparément par d'autres, et par Des Périers lui-même.

(3) Richepin, *La Mer, Etant de quart*, 2. Ceci est peut-être imité d'une strophe de Sainte-Beuve, qui a presque le même rythme, sur quatre mesures :

Pleurez, oiseaux ! la jeune Tarentine
Une autre fois, a pour l'algue marine,
Quitté nos prés.
Une dernière fois, la jeune Athénienne,
En se jouant, a vogué vers Cyrène ;
Pleurez !

Mais ici encore le procédé, assez rare, n'a guère été employé que par les modernes, et plutôt dans la chanson :

Tous les jours nous partions ainsi,
Légers d'allure et de souci,
Pour voir la belle.
Evite le sentier étroit
Que tu connais, et qui va droit
Chez elle (1).

Un troisième procédé, beaucoup plus rare, et uniquement moderne, consiste à présenter les mesures dans l'ordre décroissant, comme 8.8.8 4.4.2 :

Mais vous avez de plus encor
Ce que n'a pas l'étoile d'or,
Ce qui manque aux fleurs les plus belles :
Malheur à nous !
Vous avez tous
Des ailes ! (2)

On voit que ces formes, les seules qu'emploient les modernes, ne sont pas dénuées d'intérêt, et s'emploient surtout à l'aide de vers très courts, que justement les classiques s'interdisaient. Voici cependant un sixain des *Bergeries*, de Racan, qui, avec ses alexandrins symétriques, répond à peu près aux exigences énoncées :

Donc, après tant de maux soufferts,
Il faudra mourir dans les fers
Où les yeux d'une ingrate ont mon âme asservie.
Je n'en puis échapper,
On ne peut les couper
Qu'on ne coupe avec eux le filet de ma vie.

(1) G. Nadaud, *Cheval et cavalier*. Cf. les cinquante-deux strophes de Le Vavasseur, en 8.8.6 8.8.2 (*Œuv. chois.*, 176).

(2) A. Daudet, *Aux petits enfants*. C'est Boulay-Paty qui a donné le premier exemple de cet ordre décroissant, mais avec de plus grands vers, 12.12.12 6.6.4.

Il y a là un rythme discutable, mais que l'oreille peut encore suivre. Aussi l'a-t-on imité (1).

Malheureusement, ces formes à demi symétriques sont rares chez les poètes du XVII[e] siècle. Leurs sixains à trois mesures sont beaucoup trop complexes pour avoir la moindre valeur lyrique. Tous ou presque tous sont absolument dissymétriques, comme dans le quatrain, et de la pire façon ; ou plutôt, ce sont simplement des sixains dissymétriques ordinaires, tels que nous avons vu qu'ils les multipliaient, en vers de douze et huit, avec changement d'un ou deux vers de huit en vers de six, ce qui altère encore des formes déjà médiocres par elles-mêmes. Ils les emploient uniquement pour varier leurs formes, et c'est le hasard seul qui détermine la mesure des vers, comme il la déterminait déjà dans le sixain dissymétrique à deux mesures. Le même hasard a pu faire que des pièces remarquables aient été produites dans ces rythmes complexes, par exemple, pour les mesures 12, 8 et 6, dont nous parlons, *la Servitude*

(1) On préférera pourtant les clausules courtes de ce sixain de Boisrobert :

Pour la peur que j'ai des jaloux,
Je n'ose parler devant vous
De mon amour extrême ;
Je déguise mes maux, je cache mes ennuis,
Tant que je ne puis plus, en l'état où je suis,
Me connaître moi-même.

Cf. RACAN, *ps.* 140, avec tercet *cbc*. Mais l'alexandrin sera mieux en tête de chaque tercet. M[me] de Visme (Vega), qui a déjà associé les mesures 12, 8 et 4 dans le quintil, a réalisé plusieurs fois la même association dans les sixains de l'*Ombre des Oliviers*, et n'a pas manqué de choisir cette disposition. On en trouvera deux exemples dans A. SÉCHÉ, *Muses franç.*, II, 332 et 335 :

L'ardent soleil rayonne au loin sur la bruyère,
La mer sourit dans la lumière
Au vent vif, aux oiseaux légers ;
Voici, parmi les fleurs blanches, les fleurs vermeilles,
Un bruit d'abeilles
Dans les vergers.

de Tristan (1), ou mieux encore les *Stances à Conrart,* de Maucroix :

Etrange aveuglement de la race des hommes !
Pourquoi, malheureux que nous sommes,
Avancer la fin de nos jours?
D'où se forme en nos cœurs cette brutale envie
D'abréger une vie
Dont le plus long espace a des termes si courts?

Je ne triche pas : j'ai pris la plus belle strophe ; mais pourquoi ces mesures et non d'autres ? Si la pièce est belle, c'est pour le fond et non pour la forme lyrique, qui est quelconque, ou plutôt qui ne peut être que médiocre, parce que l'oreille ne peut la retenir qu'avec un effort gênant (2).

Encore trouvons-nous ici au moins le tercet *ccb* ; mais le tercet *cbc,* quoique un peu plus rare, je l'avoue, ne gêne guère plus les poètes dans ces sixains que dans les autres, Racan tout au moins :

Elle s'en va cette inhumaine
Sans avoir pitié de la peine
Dont j'ai le cœur atteint ;
Et sans vouloir attendre un temps plus agréable,
Elle met en hiver les roses de son teint
A la merci du froid, aux fleurs impitoyable.

Jolis vers sans doute, mais qu'est cela ? C'est la strophe de

(1) Donc les cruelles destinées
Veulent que mes années
En pénibles travaux se consument sans fruit !
Et c'est, ô mon esprit, en vain que tu murmures
Contre ces tristes aventures :
Il faut que nous allions où le sort nous conduit.

(2) Voici encore une belle stance de Segrais, trad. du *ps.* 1 :

Le vrai Sage est semblable à ces vertes olives,
Que l'ombre des vallons, et la fraîcheur des rives
Défendent de ce qui leur nuit ;
Dont jamais la chaleur, la bise et la froidure
N'ont gâté la verdure,
Et qui dans leur saison donnent toujours leur fruit.

La forme en est passable, comme étant très voisine d'une forme connue.

Malherbe citée plus haut, en 8.8.8 12.12.12, altérée d'abord par la forme du tercet final, et où le poète, au lieu de réduire l'alexandrin final à un octosyllabe, ce qui l'aurait améliorée (nous en avons vu un exemple), a réduit au contraire le troisième octosyllabe à un vers de six, ce qui achève de l'altérer.

Et les critiques qui étudient les œuvres de ces poètes se croient parfois obligés en conscience d'admirer l'art « savant » qui a présidé à ces « inventions » ! Mais quelle science y a-t-il, là où le hasard est le seul maître ? Il y avait de la science tout à l'heure dans la pièce de Des Périers, parce qu'il y avait un agencement manifestement voulu. Mais ici ? Y a-t-il du moins, peut-il y avoir, dans cette strophe et dans les suivantes, une appropriation particulière de la forme au fond ? Cent autres formes pareilles auraient convenu tout aussi bien, et mieux encore les formes simples. Et l'on parle d'invention. Certes, la caractéristique de ces formes étant généralement de ne servir qu'une fois, ce qui montre bien leur médiocrité, elles sont presque toujours de l'invention de celui qui les a employées ; mais c'est une invention qui ne sert à rien ni à personne. V. Hugo aussi essayait de varier ses formes strophiques, mais il s'y prenait d'une autre manière, et savait éviter les complications inutiles : il avait pu s'y laisser aller dans ses premières œuvres, par imitation de ceux qui l'avaient précédé, mais il y avait promptement renoncé.

Les poètes du XVIIe siècle ne s'en tiennent même pas aux vers de douze, huit et six : le vers de dix lui-même, qu'ils n'emploient plus guère que dans l'épitre, et encore de moins en moins, est combiné par eux avec ceux de douze et huit, ou de douze et six, surtout par Racan, très féru du vers de dix, même dans les strophes de deux mesures. Et ici encore, il y a par hasard de belles œuvres, de très belles œuvres, comme l'ode de Racan lui-même à la comtesse de Moret, en 10.10.12 12.6.12, une des trois pièces que Sainte-Beuve tenait pour ses chefs-d'œuvre :

Plaisant séjour des âmes affligées,
Vieilles forêts, de trois siècles âgées,
Qui recélez la nuit, le silence et l'effroi :
Depuis qu'en ces déserts les amoureux sans crainte
Viennent faire leur plainte,
En a-t-on vu quelqu'un plus malheureux que moi?

Il y a aussi l'*Ode à Alcippe*, de Maynard, en 8.8.12 10.12.12,

si estimée de Balzac, et commentée par Costar, le chef-d'œuvre assurément de Maynard, avec ou après les *Stances à une belle vieille.* En voici une strophe :

Résous-toi d'aller chez les morts ;
Ni ta race ni tes trésors
Ne sauraient t'empêcher d'en augmenter le nombre :
Le potentat le plus grand de nos jours,
Ne sera rien qu'un nom, ne sera rien qu'une ombre,
Avant qu'un demi-siècle ait achevé son cours.

Mais encore une fois, pourquoi ces mesures et non d'autres ? Pourquoi cette altération de 8.8.12 8.12.12, qui déjà n'est pas si fameux ? Et toujours l'éternel tercet *cbc* ! Ce sont de très beaux vers, mais ce n'est pas une belle strophe. Si la pièce est belle, ce n'est pas par le rythme, mais plutôt malgré le rythme, et si le rythme était plus lyrique, l'œuvre n'en serait que plus belle.

Au surplus, Maynard n'a usé que deux fois du sixain à trois mesures (1). Malherbe l'ignore (2). Et si quelques-uns, comme Tristan ou Desmarets, en ont un peu trop usé, nul n'en a abusé autant que Racan : il en a fait douze, dont sept avec le tercet final *cbc* (3).

(1) Voici l'autre (*Œuv.*, II, 254), où il n'y a plus que deux alexandrins :

Dieu qui protégez l'innocence
Contre l'outrageuse licence
Qui règne parmi les humains,
Frappez mes ennemis ; brisez-les comme verre :
Et jamais le tonnerre
Avec tant de raison ne partit de vos mains.

(2) Je ne parle pas d'une chanson faite sur un air donné, et qui ne saurait compter (*Poés.*, 82).

(3) En voici encore un exemple, tiré du psaume 27, et où il n'y a plus qu'un seul alexandrin :

Ces cœurs enflés de vaine gloire,
S'efforcent de ne te pas cro re
Auteur de ce grand tout.
Mais leur présomption en blasphèmes féconde
Dessous le tonnerre qui gronde
Ne saurait demeurer debout.

Godeau en a fait aussi plus d'un, mais avec distique final : nous en parlerons

Racan a fait mieux : il en a fait un à quatre mesures, toujours en *cbc* :

Le Seigneur entend nos prières ;
Il rend le cours à nos rivières,
En leur ouvrant leurs prisons de cristal.
Les sources qui dormaient dans le sein des montagnes,
Comme en leur lit natal,
De leur argent liquide arrosent les campagnes.

Quel rythme lyrique y a-t-il là-dedans, et en quoi cela diffère-t-il des vers libres ? Le poète doit faire un effort perpétuel pour ne pas oublier lui-même l'agencement que le hasard lui a fait réaliser dans sa première strophe, et cela cadre mal avec l'inspiration lyrique. Et comment ne se rend-il pas compte de l'effort qu'il impose à son lecteur! Mais nous avons prononcé le vrai mot : ce sont des vers libres. C'est dans les psaumes de 1660 que Racan a commis le plus grand nombre de ces sixains hétéroclites. Or, 1660, c'est précisément la fin de notre première école lyrique, c'est précisément la date où les vers libres, « les vers irréguliers », comme on disait alors, commencent à l'emporter définitivement sur les strophes, en attendant que les chefs-d'œuvre de La Fontaine et de Molière achèvent la déroute fâcheuse des formes lyriques. Nous avons montré dans l'*Introduction* les étapes de cette transformation. Quant à Racan, il n'a jamais fait ou n'a jamais cru faire de vers libres, ni même réuni ensemble des sixains de mesures différentes (1) ; il respectait jusqu'en 1660 les traditions de sa vie entière ; mais il subissait sans le vouloir l'influence du vers libre, et sans le vouloir il a

plus loin. Pour finir, en voici un d'Aubigné, qui est antérieur, car le mal n'était pas nouveau. Le poète parle des petits Amours (*Œuv.*, III, 259, ou éd. van Bever, 37) :

Ils avaient bien les traits de leur père au visage :
Comme lui, peu de force et beaucoup de courage,
Lorsqu'en ce rude effort,
Poussant dans le ciel leur volée,
La petite troupe affolée
Avant la pâle peur sentit la froide mort.

(1) Comme exemple de sixains libres de toutes formes, même en rimes suivies, on peut citer Hesnault, *Imit. du second chœur du Thyeste de Sénèque* (*Recueil* de 1671, III, 235).

contribué pour sa part autant que les autres à en assurer le triomphe, par l'abus qu'il a fait des sixains dissymétriques et aussi des sixains de trois mesures.

IV. — Les Sixains a distique final

§ 1. — *Sur trois rimes.*

Nous n'avons pas traité les sixains à distique final en même temps que les autres, à part quelques spécimens symétriques en *abb acc*, qui d'ailleurs ont été peu usités. C'est qu'en effet ces formes de sixains, à part les exceptions indiquées, ont un rythme tout à fait diffèrent de celui qui caractérise le sixain normal : *abab cc* diffère de *aab ccb* autant et même plus que le quintil *aabab* ne différait de *abaab*. Il fallait donc les mettre à part. Ces rythmes sont d'ailleurs abandonnés depuis longtemps en France, et nos poètes les tiennent évidemment pour assez médiocres : nous avons montré pourquoi au début de ce chapitre. Aussi n'ont-ils guère pour nous qu'un intérêt rétrospectif (1).

Des deux formes de sixains à distique final (je ne parle pas des rimes suivies), la plus usitée fut *abab cc*. Elle avait l'avantage de présenter le quatrain croisé, et l'inconvénient de commencer et finir la strophe par des rimes de même espèce, à moins que le poète, ce qui était le cas le plus ordinaire au XVI[e] siècle, surtout en vers de six, ne mît un distique masculin à la suite d'un quatrain masculin (*fmfm mm*), soulignant ainsi la dualité de la strophe, dont les éléments n'ont jamais pu être parfaitement soudés. C'est sans doute pour parer à cet inconvénient que quelques poètes, à la suite de Th. de Bèze, ont préféré *abba cc*,

(1) Le XVII[e] siècle lui-même s'en sert assez peu, à part Marillac, qui a montré dans ses *Psaumes* une préférence singulière pour ce rythme, en strophes isométriques ; les strophes hétérométriques se trouveront surtout chez Godeau, Saint-Amant et Corneille. Mais c'est à peine si on trouve ce rythme deux ou trois fois dans Malherbe, une fois dans Théophile et dans Maynard. Racan, qui emploie l'autre environ quatre-vingt fois avec le tercet *ccb* et plus de soixante avec le tercet *cbc*, n'a employé que trois fois le distique final *cc*.

qui respectait l'alternance des rimes. Toutefois, *abab cc* prévalut dès le principe, et tant que ces formes furent usitées, et cela surtout dans les strophes hétérométriques, nous verrons pourquoi. Et ainsi, de même que nous avons considéré *aab cbc* comme une variante de *aab ccb,* dont elle avait le rythme, de même ici nous considérerons *abba cc* comme une variante de *abab cc,* et nous parlerons des deux en même temps.

La forme *abab cc,* fort rare au Moyen âge avec ses trois rimes, n'était cependant pas nouvelle (1). Ce fut la forme d'un couplet de ballade, à l'époque où les couplets de ballade pouvaient avoir moins de huit vers (2). Mais ce n'est pas dans les couplets de ballade que les poètes du XVIe siècle allèrent chercher cette combinaison. Nous avons dit qu'elle leur fut apportée, en même temps qu'aux autres pays, par la Renaissance italienne. Peut-être aussi ont-ils simplement imité quelque chanson populaire avec refrain, car *cc* est un refrain qui s'impose naturellement à la chanson populaire à la suite d'un quatrain (3). Et puis, c'est en vers de six, c'est-à-dire en vers de chansons, que nous trouvons au XVIe siècle les premiers exemples littéraires de la forme *ababcc,* à savoir dans la fameuse chanson de Mellin de Saint-Gelais, raillée par Du Bellay (4), en même temps que dans Des Périers et Pernette du Guillet, qui emploie aussi le vers de sept, sans parler des *Chansons spirituelles* de Guéroult. D'autre part, la forme *abba cc,* inventée peut-être, ou réinventée par Th. de Bèze, se montre deux ou trois fois dès ses premiers psaumes (1551), en vers de huit et dix. On voit que Marot n'a employé ni l'une ni l'autre. Mais Ronsard suivit le mouvement, au moins pour *abab cc,* et avec lui toute la Pléiade, et Du Bellay lui-même, malgré ses railleries, ainsi que Magny et beaucoup d'autres, et dans toutes les mesures, mais surtout en vers de six, ni plus ni

(1) Les troubadours l'emploient plus que les trouvères, au moins en vers de dix et de sept. Voir MAUS, *Peire Cardenal's Strophenbau*, pp. 107 et 115. Le moyen haut allemand la connaissait, avec le second vers plus court et le sixième plus long : voir KAUFMANN, *Deutsche Metrik*, p. 74.

(2) On trouvera ce couplet en vers de dix dans CHRISTINE DE PISAN, III, 131, en vers de huit et sept dans FROISSART, I, 114, et II, 118 et 387 (CHATELAIN). On n'y trouve pas *abbacc.* On rencontre d'autre part les sixains enchaînés, *ababbc, cdcdde*, etc., dans MOLINET, *Faits et Dits* (éd. de 1540, f° 182).

(3) C'est encore le rythme de la *Complainte du Juif errant.*

(4) *O combien est heureuse* : voir l'*Introduction*, p. 27.

moins que Saint-Gelais. La réconciliation de l'école nouvelle avec Saint-Gelais n'était donc pas de pure forme.

C'est naturellement en vers de six, sept et huit que le sixain isométrique à distique final a été le plus employé, et nous avons déjà vu plus d'une fois que les formes les plus médiocres peuvent à l'occasion faire assez bon effet en vers courts. Ronsard ne connaît ici que les vers de six et huit. Mais d'autres après lui ont cru pouvoir employer ceux de dix, et même de douze, et l'on va voir l'effet du distique final :

> Alors qu'auprès de vous la fortune m'appelle,
> M'ouvrant tous les trésors que recèlent les cieux,
> Trop faible à contempler une chose si belle,
> Je me courrouce à moi de n'avoir que deux yeux.
> Mais las ! c'est pour mon mal que j'en veux davantage,
> Car je ne vois que trop ma perte et mon dommage (1).

Ceux qui ont employé la forme *abba cc* ont cru mieux faire parfois en mettant la césure après le troisième vers, témoin les vers de Musset à Sainte-Beuve :

> Ami, tu l'as bien dit : en nous tant que nous sommes,
> Il existe souvent une certaine fleur,
> Qui s'en va dans la vie et s'effeuille du cœur.
> « Il existe, en un mot, chez les trois quarts des hommes
> Un poète mort jeune à qui l'homme survit. »
> Tu l'as bien dit, ami, mais tu l'as trop bien dit.
>
> Tu ne prenais pas garde, en traçant ta pensée,
> Que ta plume en faisait un vers harmonieux,
> Et que tu blasphémais dans la langue des dieux.
> Relis-toi, je te rends à ta Muse offensée ;
> Et souviens-toi qu'en nous il exista souvent
> Un poète endormi toujours jeune et vivant.

(1) Desportes, *Stances de Cléonice*, p. 198. Elles sont *alternes*, ce qui est extrêmement rare. Voici, pour comparer, le quatrain embrassé emprunté à Am. Jamyn (éd. Brunet, p. 301, ou *Poètes* de Crépet, II, 210) :

> L'été sera l'hiver, et le printemps l'automne,
> L'air deviendra pesant, le plomb sera léger,
> On verra les poissons dedans l'air voyager,
> Et de muets qu'ils sont, avoir la voix fort bonne.
> L'eau deviendra le feu, le feu deviendra l'eau
> Plutôt que je sois pris d'un autre amour nouveau.

Ce sont des vers sans doute, mais des strophes, non. Il est impossible de saisir là un rythme, et vouloir faire des strophes de cette forme, c'est proprement vouloir faire tenir une pyramide sur sa pointe.

On s'étonnera peut-être de voir ici le nom de V. Hugo, mais voici dans quelles conditions. Il a employé ce rythme deux fois, une fois avec le quatrain croisé, l'autre avec le quatrain embrassé, et les deux fois en *décasyllabes* ; et lui qui n'emploie presque jamais le décasyllabe de césure classique, l'a précisément employé dans les deux cas qui nous occupent : adaptation parfaite d'une forme de vers qu'il estimait surannée, à une forme de strophe qui certainement lui paraissait telle aussi, et qu'il n'employait que par fantaisie. Les deux pièces sont dans les *Contemplations*. La première, c'est *Lise*, avec le quatrain croisé :

Dieu l'avait faite ange, fée et princesse.
Comme elle était bien plus grande que moi,
Je lui faisais des questions sans cesse,
Pour le plaisir de lui dire : pourquoi?
Et par moments elle évitait, craintive,
Mon œil rêveur qui la rendait pensive (1).

C'est évidemment une romance, et non une ode, que V. Hugo a pensé faire là. Voici l'autre pièce :

Elle me dit un soir, en souriant :
Ami, pourquoi contemplez-vous sans cesse
Le jour qui fuit, ou l'ombre qui s'abaisse,
Ou l'astre d'or qui monte à l'orient?
Que font vos yeux là-haut? je les réclame.
Quittez le ciel ; regardez dans mon âme (2).

C'est dans ce rythme que Millevoye et ses contemporains écrivaient des romances à refrains variés, telles que *Harald aux longs cheveux*. Mais nous devons noter en passant, et une fois pour toutes, que quand le distique final fait plus ou moins office

(1) *Cont.*, I, 11 : je ne cite pas la première strophe, parce que la répétition des rimes y modifie le rythme légèrement. Cf. du Bellay, I, 222 (éd. Becq, 125, f.) ; Jodelle, éd. van Bever, 138, et une *Villanelle* (f.) de Desportes, avec refrain (p. 395).

(2) *Cont.*, II, 28.

de refrain, ce n'est plus à un sixain véritable que nous avons affaire, mais simplement à un quatrain, croisé ou embrassé, accompagné d'une formule plus ou moins variée, mais qui en est distincte, précisément parce qu'elle fait office de refrain. La strophe de Saint-Gelais et de Ronsard n'a pas de refrain, quoi qu'elle ait peut-être pour origine des couplets à refrains.

Revenons donc à Ronsard, qui va nous fournir le modèle de la strophe d'octosyllabes, avec *b* et *c* de même sexe, suivant l'usage le plus ordinaire à cette époque :

Plus belle que Vénus, tu marches ;
Plus que les siens tes yeux sont beaux,
Qui flambent sous deux noires arches,
Comme deux célestes flambeaux,
D'où le brandon fut allumé
Qui tout le cœur m'a consumé (1).

Banville n'a pas manqué d'emprunter cette strophe à Ronsard. Il l'a employée plusieurs fois, lui aussi ; et après lui Verlaine, et Theuriet :

Comme une souple et tendre chaîne,
O fils menus du chanvre fin,
Vous enlacez la vie humaine
Du commencement à la fin,
Du berceau frêle où l'enfant joue
A la tombe où tout se dénoue.

Vous êtes le lange mignon
Qu'on fait blanchir à la rosée,
Le sarreau bleu du compagnon,
Et le trousseau que l'épousée
Porte avec la clef de son cœur
Au logis de l'époux vainqueur (2).

(1) *Odes*, II, 8 (éd. Becq, 104). Cf. quatre chansons des *Amours*, de formes variées : I, 81 (rimes masculines, comme dans Saint-Gelais, II, 226), 148, 169 (str. alt., chose rare), et 204 (*b* et *c* fém.) ; voir éd. Becq, 12 et 26. Citons, au XVII[e] siècle, la chanson de Céladon sur le changement d'Astrée (*Astrée*, I, 4, ou éd. Michaut, 44 ; cf. *ibid.*, 41 [*abba*] et 90). L'abbé d'HEAUVILLE a mis le *Catéchisme* dans ce rythme (*Œuv. spirit.*, ou *Rec.*, de 1671).

(2) THEURIET, *Le Chanvre*. Cf. BANVILLE, *La Colère de Satan*, dans les *Occidentales*.

Malherbe aussi avait employé ce sixain une fois, mais avec le quatrain embrassé (1).

Avec le vers de sept, moins usité que le précédent, nous ne retrouvons plus Ronsard, mais Banville tout de même ; et si le rythme n'est pas dans Ronsard, Banville emprunte à Ronsard l'emploi des rimes de même sexe :

Ils se disent, ma colombe,
Que tu rêves, morte encore,
Sous la pierre d'une tombe.
Mais, pour l'âme qui t'adore,
Tu t'éveilles ranimée,
O pensive bien-aimée !.....

O délices ! je respire
Tes divines tresses blondes !
Ta voix pure, cette lyre,
Suit la vague sur les ondes,
Et suave, les effleure,
Comme un cygne qui se pleure ! (2)

Tout de même, il semble que le vers qui convient le mieux à ce rythme soit encore le vers de six. C'était, au XVI[e] siècle, un rythme courant pour les chansons, et malgré le mépris qu'avait manifesté Du Bellay pour celle de Saint-Gelais, on sait que cette fois toute la Pléiade donna, à commencer par Ronsard, avec *b* et *c* masculins comme tout à l'heure :

La lune est coutumière
Renaître tous les mois ;
Mais quand notre lumière
Sera morte une fois,
Longtemps sans réveiller
Nous faudra sommeiller.

Tandis que vivons ores,
Un baiser donne-moi ;
Donne-m'en mille encores :
Amour n'a point de loi ;
A sa grand' déité
Convient l'infinité (3).

(1) *Poés.*, 30. C'est à propos d'une strophe de cette pièce de Malherbe que Ménage écrit : « Notre poète se blâmait lui-même de n'avoir pas fermé le sens au quatrième vers, comme dans les strophes précédentes ; ce que j'ai appris de M. de Racan. » (*Observ.*, 286-7). Et en effet, la différence de rythme entre ce sixain et le sixain classique n'a jamais échappé aux poètes : les critiques seuls ne s'en sont pas toujours aperçus ! Nous avons dit que cette forme remontait à Th. de Bèze, qui a donné le premier exemple des vers de douze, dix, huit et sept avec le quatrain embrassé.

(2) *L'Enamourée* (*Exilés*). Cf. *Amymone*, poème de Baïf, de 123 str. (Becq. 27). Baïf venait après Pernette du Guillet.

(3) *Odes*, II, 5, *A Cassandre* (Becq, 101) ; voir aussi IV, 6 (a et c fém., Becq

Les modernes seuls sont descendus au-dessous de six, qu'oiqu'ils se servent peu de ce rythme. Verlaine notamment, qui est presque seul à s'en servir, avec Banville, a employé plusieurs fois, non seulement les vers de sept et huit, mais aussi celui de cinq :

La mer est plus belle
Que les cathédrales,
Nourrice fidèle,
Berceuse de râles,
La mer sur qui prie
La Vierge Marie (1) ;

et même celui de quatre, dans une pièce célèbre où le sixième vers est isolé :

La lune blanche
Luit dans les bois ;
De chaque branche
Part une voix
Sous la ramée...

O bien-aimée.

L'étang reflète,
Profond miroir,
La silhouette
Du saule noir
Où le vent pleure...

Rêvons, c'est l'heure.

Un vaste et tendre
Apaisement
Semble descendre
Du firmament
Que l'astre irise...

C'est l'heure exquise (2).

On peut remarquer dans cet exemple que les strophes ne sont pas *alternes*, sans doute en vue de la musique ; et ceci nous rapproche du XVIe siècle. Mais on a vu qu'au XVIe siècle, dans le sixain qui nous occupe, ce n'est pas entre les strophes que l'alternance des rimes est violée le plus souvent, mais dans la strophe même, entre le quatrain et le distique. Et c'est l'occasion de constater une fois de plus, contrairement à l'opinion générale, que c'est dans les rimes plates et non dans les strophes que les

135), et t. I, p. 225 (Becq, 45). Chez les modernes, voir BANVILLE encore, dans les *Améthystes*. En vers de six, sept et huit, Baïf n'a pas employé ce rythme moins de seize fois.

(1) *Œuv.*, I, 283 (str. 1 et 3 en rimes fém., 2 et 4 en rimes masc.)

(2) *Œuv.*, I, 127. Se trouve avec la *Chanson d'automne* dans les *Chansons grises* de Reynaldo Hahn. — Le même Verlaine a essayé de mettre la césure au milieu de la strophe (*abb acc*) avec des vers de sept et cinq ; mais nous avons vu combien cela était difficile, même avec des strophes hétérométriques symétriques, qui soulignaient le rythme ; et la tentative, pour être moins vaine qu'avec des alexandrins purs, ne pouvait guère réussir ici non plus. En tout cas, elle a trouvé peu d'imitateurs, et l'on ne saurait trop répéter que la véritable alternance exigée dans le sixain par le lyrisme français, c'est 2 et 1, et non pas 1 et 2.

poètes s'astreignirent le plus tôt à l'alternance *rigoureuse* des rimes. On les alterne bien *à peu près* dans les strophes, depuis Marot, mais à peu près seulement, et tant que cela ne gêne pas, la préoccupation principale étant de faire des strophes « mesurées à la lyre », c'est-à-dire identiques, pour pouvoir être chantées sur le même air. L'alternance rigoureuse dans la strophe fut très longue à s'imposer, du moins dans *certaines* strophes, dont les éléments étaient mal soudés (1).

Les sixains à distique final ont aussi des formes hétérométriques, mais on conçoit sans peine qu'elles ne sont pas les mêmes que dans le sixain à double tercet. Nous avons montré précédemment le peu d'usage qu'on avait pu faire ici des strophes *symétriques*, et seulement dans la forme *abb acc*, en deux tercets (2). Mais les strophes dissymétriques n'ont guère été employées non plus, par la raison que ce sixain est tombé en désuétude au XVII[e] siècle. La forme la plus naturelle est celle qui sépare nettement le distique final, non seulement par la rime, mais aussi par la mesure : les deux derniers vers sont alors généralement plus longs. Du Bellay a mis le premier deux vers de dix après quatre vers de huit :

Mon nom, du vil peuple inconnu,
N'ira sur terre inhonoré ;
Les Sœurs du mont deux fois cornu
M'ont de sépulcre décoré,
Qui ne craint point les aquilons puissants,
Ni le long cours des siècles renaissants (3).

Cela n'améliore guère une forme déjà médiocre. L'usage le plus intéressant qu'on a pu faire de ce distique final d'une autre mesure, a été d'en faire une sorte de refrain, en le répétant sous des formes plus ou moins variées, et c'est ce qu'on a fait le plus souvent ; c'est ce qu'a fait Racan, en mettant deux alexandrins

(1) On trouve aussi au XVI[e] siècle, même après Ronsard, beaucoup de *sonnets* où l'alternance n'est observée *qu'à l'intérieur des quatrains*, mais non entre les quatrains et les tercets, ni même dans les tercets (notamment quand on emploie les formes italiennes, comme *abc abc*, où *aba cbc*).

(2) Voir ci-dessus, p. 247.

(3) *De l'Immortalité des poètes*, sans alternance de rimes (éd. Becq, p. 116). Cf. 7.7.7.7 10.10, dans Adam de la Hale, parture 3, repris par Tyard (p. 154).

après quatre octosyllabes, dans une jolie pièce que lui-même intitule *Chanson* :

Sombre demeure du silence,
Vallon dont les antres secrets
Savent quelle est la violence
De mes pitoyables regrets,
Permettez qu'en mourant je soupire un martyre
Que je ne saurais taire et que je n'ose dire (1).

A cette condition, cela peut passer ; mais, nous l'avons dit, ce n'est plus proprement un sixain. C'est une singulière idée qu'a eue Rousseau d'employer un tel rythme dans sa première ode sacrée, tirée du psaume 14 :

Seigneur, dans ton temple adorable
Quel mortel est digne d'entrer?
Qui pourra, grand Dieu, pénétrer
Ce sanctuaire impénétrable,
Où tes saints inclinés, d'un œil respectueux
Contemplent de ton front l'éclat majestueux?

Sans parler des rimes, qui sont déplorables, il a beau embrasser le quatrain, pour l'alternance, il nous est impossible aujourd'hui de goûter une telle combinaison. A défaut d'inspiration véritable, il avait du moins un sens de la forme lyrique, qui aurait dû lui épargner cette erreur (2).

Il arrive aussi parfois qu'un seul des vers du distique est de mesure différente, soit le second, comme dans une autre *Chanson de* Racan, à refrain varié (3), soit le premier, comme dans la *Plainte sur la mort de Sylvie,* de Saint-Amant :

Ruisseau qui cours après toi-même,
Et qui te fuis toi-même aussi,
Arrête un peu ton onde ici,
Pour écouter mon deuil extrême ;
Puis, quand tu l'auras su, va-t-en dire à la mer
Qu'elle n'a rien de plus amer.

(1) Les deux derniers vers se répètent à la fin de chaque couplet avec des variantes plus ou moins considérables.

(2) Elle ne parut pas telle à ses contemporains. L. Racine et Lefranc de Pompignan l'imitèrent. Marmontel trouvait au distique final « une cadence harmonieuse ». (*Elém. de litt.*, éd. Didot, III, 320). La Harpe y voyait « une dignité conforme au sujet ». (*Cours de littér.*, VI, 153). Il suffisait que ce fût de Rousseau !

(3) *Cruel tyran de mes désirs* (*Œuvres*, I, 228).

Une autre forme hétérométrique, assez naturelle encore, consiste à faire le quatrain, non isométrique, mais symétrique, après quoi le distique sera pareil à ceux du quatrain, ou, mieux encore, isométrique. Et cela n'est toujours pas fameux ; mais c'est dans cette forme que Saint-Amant a écrit une de ses plus jolies pièces, le *Soleil Levant,* en octosyllabes, le second et le quatrième vers étant de six :

L'abeille, pour boire tes pleurs,
  Sort de sa ruche aimée,
Et va sucer l'âme des fleurs
  Dont la plaine est semée ;
Puis de cet aliment du ciel
Elle fait la cire et le miel (1).

Il va sans dire que dans une forme pareille, le quatrain sera presque nécessairement croisé. Pourtant, le même Saint-Amant, tout en croisant les mesures, a embrassé les rimes dans ses *Stances* à Corneille sur sa traduction de l'*Imitation* (2).

Ces deux catégories de strophes dissymétriques sont les seules qui conservent encore une sorte de symétrie relative, un rythme dans lequel l'oreille puisse se retrouver sans trop de peine. Mais nous avons vu le XVII[e] siècle abuser partout des formes les plus complètement dissymétriques avec des vers de huit et douze :

(1) Cf. Baif, *ps.* 23 (Becq, 327), que Saint-Amant ignorait, naturellement ; mais peut-être n'ignorait-il pas Métezeau (*ps.* 140, f.) Schiller affectionne un rythme tout à fait analogue, qu'on trouve aussi chez beaucoup d'Anglais, Gay, Gray, Moore, etc. : nous savons que les Anglais ont le goût de la rime finale double. C'est aussi le rythme d'une infinité de chansons populaires. avec double refrain supplémentaire, *La faridondaine* et *A la façon de Barbari, Mon ami :* on en trouvera de nombreux exemples dans Raunié, *Chansonnier historique.* On remarquera que le *Roi d'Yvetot* de Béranger est encore exactement dans le même rythme, avec addition d'un écho final :

Il était un roi d'Yvetot
  Peu connu dans l'histoire,
Se levant tard, se couchant tôt,
  Dormant fort bien sans gloire,
Et couronné par Jeanneton
D'un simple bonnet de coton,
    Dit-on.

(2) Il y en a soixante-dix, en 8.12.8.12 12.12, rythme employé vingt ans auparavant par Corneille lui-même (*Place Roy.*, III, 5 et 6). Il est difficile de sup-

c'est ce qui arrive ici aussi parfois, notamment chez Godeau, qui en a réalisé dans ses psaumes huit formes différentes (1).

Et ici aussi nous trouvons des strophes ou plutôt des couplets de trois mesures. Avec le quatrain isométrique ou symétrique, cela passe encore. En voici un exemple de Racan :

Ces prés délicieux,
Quittant leurs robes vertes,
Paraissent à nos yeux
Des campagnes désertes ;
Ces champs sont dépouillés de fleurs et de moissons
Et toujours couverts de glaçons.

On préférerait une disposition inverse, le dernier vers de six et les quatre premiers de huit. C'est justement ce qu'on trouve, ou à peu près, dans une jolie pièce (il y en a peu de telles) du *Printemps,* d'Aubigné :

Sous la tremblante courtine
De ces bessons arbrisseaux,
Au murmure qui chemine
Dans ces gazouillants ruisseaux,
Sur un chevet touffu émaillé des couleurs
D'un million de fleurs ;

A ces babillards ramages
D'oisillons, d'amour épris,
Au flair des roses sauvages
Et des aubépins fleuris,
Portez, zéphirs pillards, sur mille fleurs trottants,
L'haleine du Printemps (2).

Mais le spécimen le plus intéressant de ce rythme sur trois mesures est encore *la Nuit* de Saint-Amant, avec quatrain symétrique :

Paisible et solitaire nuit
Sans lune et sans étoiles,
Renferme le jour qui me nuit
Dans tes plus sombres voiles ;
Hâte tes pas, déesse, exauce-moi
J'aime une brune comme toi.

poser que ce soit une simple coïncidence : Saint-Amand aura voulu faire honneur à Corneille, en lui empruntant une de ses propres formes pour faire son éloge.

(1) Est-il utile de citer trois couplets insignifiants de V. Hugo, divisés en tercets, en 6.6.6 12.6.6 (*Quatre Vents*, III, 13) ?

(2) *Ode* 7 (éd. Van Bever, p. 40).

Saint-Amant et Corneille n'ont pas reculé même devant quatre mesures ; mais sont-ce autre chose que des vers libres ?

Des sixains à distique final on peut rapprocher naturellement les sixains à rimes suivies. Eux aussi ont un distique final *cc*, et, quoiqu'ils n'aient guère de césure, si par hasard ils en ont une, ce sera de préférence après le quatrième vers, quoique Marot et Ronsard la mettent volontiers après le troisième (1).

Il n'y a d'ailleurs pas lieu d'insister sur le sixain isométrique, quoiqu'il ne soit pas rare au XVIe siècle, et qu'on le trouve même parfois au XIXe (2). En revanche, avec le quatrain symétrique à verts cours, le second et le quatrième vers faisant écho, on a quelquefois obtenu des résultats plus intéressants qu'avec le sixain *abab cc*. Voici une « villanesque » de Mellin de Saint-Gelais, qui est fort jolie :

Je ne sais que c'est qu'il me faut,
Froid ou chaud ;
Je ne dors plus ni je ne veille ;
C'est merveille
De me voir sain et langoureux ;
Je crois que je suis amoureux.

En quatre jours je ne fais pas
Deux repas,
Je ne vois ni bœuf ni charrue,
J'ai la rue
Pour me promener nuit et jour,
Et fuis l'hôtel et le séjour.

J. de la Taille a reproduit ce rythme presque identiquement

(1) En ce cas, on a un tercet normal *aab*, suivi d'un second tercet, qui est lié au précédent par la première rime, suivant la méthode employée par le Moyen âge et les Rhétoriqueurs : *aab bcc* rappelle exactement le septain *abab bcc*.

(2) Les vers de dix, huit et sept sont dans Ronsard, l'alexandrin dans Magny et Desportes ; celui-ci se retrouve dans le *Volubilis* de Sully Prudhomme, le vers de huit dans les *Elfes* de Leconte de Lisle, celui de sept dans une chanson posthume de V. Hugo. Il y a un poète anglais, dont l'œuvre presque entière est en strophes de rimes suivies, de six, huit ou dix vers. Voir encore le sixain dans Coleridge, éd. Tauchnitz, p. 14 ; Longfellow, éd. de 1887, pp. 11 et 269 ; Rob. Browning, I, 250, 256, 289, 428, II, 637, etc.

dans deux chansons fort curieuses, *la Religieuse contre son gré*, et *la Rustique amie* :

J'étais quand je vins céans
Jeune d'ans,
Ainsi qu'une belle rose
Non déclose
Ou qu'un œillet ou qu'un lis
Qui ne sont du tout fleuris...

Maudit le drap dont on fit
Mon habit,
Le fil dont fut fait la toile
De mon voile,
Les ciseaux qui malheureux
Coupèrent mes beaux cheveux (1).

C'est encore mieux ; mais ceci n'est pas autre chose que le fameux rythme 7.3.7, où le troisième vers a été reporté vers le dernier. Tel qu'il est, ce rythme est une vraie trouvaille, que son auteur a parfaitement appréciée, puisqu'il l'a répétée, et qu'on aurait pu imiter plus souvent (2).

Les autres combinaisons ne sauraient présenter beaucoup d'intérêt (3).

§ 2. — *Sur deux rimes.*

Nous n'avons plus à examiner que les sixains construits sur deux rimes. Les combinaisons les plus usitées de cette espèce sont faites, elles aussi, d'un quatrain suivi d'un distique. A vrai dire, ces formes n'ont guère de césure, ce qui n'est pas fait pour les rendre lyriques ; mais, quand par hasard elles en ont une, c'est généralement aussi après le quatrième vers.

Nous parlons ici, cela va sans dire, des combinaisons où cha-

(1) Ed. de Maulde, II, 121 et 128 ; chaque chanson a 28 couplets. — On reconnaît dans ces deux pièces le rythme des quatrains de Nodier adressés à Musset, et de la réponse de Musset.

(2) Je n'en ai trouvé d'imitation que dans Le Vavasseur, *Œuvres*, I, 294.

(3) Si l'on désire voir un sixain de quatre mesures, on trouvera dans P. Olivier, *Cent poètes*, la paraphrase du *Pervigilium Veneris* par Vion Dalibray.

cune des deux rimes est triple. Ce sont en effet les seules dont on puisse trouver quelques exemples chez les classiques et chez les modernes, qui en principe ont éliminé la rime quadruple, si chère au moyen âge. D'ailleurs, au Moyen âge, le sixain à rime quadruple n'est vraiment usité que sous la forme *aabaab,* dont nous avons parlé au début du chapitre, prototype du sixain moderne à double tercet, *aabccb* ; les autres combinaisons de rimes y sont d'un emploi fort restreint, et quant aux modernes, ils les ignorent, ou peu s'en faut (1).

Donc, pour nous en tenir aux formes à rimes triples, la plus usitée est sans aucun doute la forme *abab ab* (2). Ce rythme, une des formes du *strambotto* sicilien, fut naturellement pratiqué au Moyen âge français par la poésie populaire et la poésie courtoise (3). On voit de quoi il est fait : c'est un quatrain croisé augmenté de sa moitié. Et cette définition est d'autant plus exacte que parfois les deux derniers vers répètent les deux premiers :

Si vous n'avez rien à me dire,
Pourquoi venir auprès de moi ?
Pourquoi me faire ce sourire
Qui tournerait la tête au roi?
Si vous n'avez rien à me dire,
Pourquoi venir auprès de moi?

(1) Théoriquement, il n'y a pas moins de quinze combinaisons de ce genre, trois qui commencent par *aaa* et quatre qui commencent par *aab*, ou *aba*, ou *abb*. Les moins inusitées de ces formes chez les modernes sont *abaaab* et *aaabab*. (Pour le XVe siècle, voir CHATELAIN, p. 121). Nous citons dans notre *Répertoire* quelques exemples de presque toutes (dont deux chansons médiocres de V. Hugo). Mais nous n'avons guère à signaler d'intéressant que des *Stances* amusantes d'ADAM BILLAUT (*Œuvres*, 179, ou BARBIN, IV, 23), dans la forme *abaaba*, en octosyllabes :

Lorsque la mort qui tout attrape,
Par un funeste changement,
Vous mettra dessous une trape,
Où tout le savoir d'Esculape
N'aura qu'un vain soulagement
Contre le dard dont elle frappe ;...

La césure de ce sixain paraît être plutôt après le troisième vers.

(2) Il y en a dix en tout : d'abord *abab ab*, avec *abba ab*, puis *abab ba* et *abba ba* ; les trois formes *aababb*, *abaabb*, *aabbab* sont assez rares, et bien plus encore celles où trois rimes sont consécutives, *aaabbb*, *aabbba*, *abbbaa* ;

(3) Elle est issue, dit-on, d'un tercet de vers trochaïques (JEANROY, p. 381) :

Mais qu'est cela ? une chanson ! En voici une autre, du même, sans répétition :

Vers Livourne nous rencontrâmes
Les vingt voiles de Spinola.
Quel beau combat ! Quatorze prames
Et six galères étaient là ;
Mais bah ! rien qu'au bruit de nos rames
Toute la flotte s'envola (1).

Ce sont là des couplets et non des strophes. Ils n'ont pas, il est vrai, l'inconvénient de la double rime finale, et c'est pour cela

cf. plusieurs hymnes de l'Eglise, à commencer par l'hymne pour la Fête-Dieu de Saint-Thomas d'Aquin, *Pange lingua*, en 8.7.8.7.8.7 (avec le *Tantum ergo* qui la termine). Voir, d'autre part, la huitième chanson de Gace Brulé, en décas., et CHATELAIN, p. 90 ; pour les troubadours, MAUS, *op. cit.*, 104.

(1) V. HUGO, *Cont.*, II, 4, et *Lég. des S.*, 28. Cf. la *Chanson* de Fantine (*Misér.*, I, VII, 6), en vers de dix (cés. mod.), et *un couplet* en vers de quatre dans les notes de *Lucrèce Borgia*. L'octosyllabe avait été inauguré au XVI[e] siècle par Saint-Gelais. L'alexandrin, qui remonte à Desportes, se trouve dans un poème de 73 sixains, par ROGER DE BEAUVOIR (*Les meilleurs fruits de mon panier*, 229), sans compter les tercets de *la Cape et l'Epée* : voir plus haut, p. 84, note 5.

Voici des vers de neuf, de Richepin, la *Mer* (*Marines*, 2). :

Souffle bien sur les flots reposés
La tiède langueur de tes paresses.
Souffle leur cette odeur de baisers
Où s'endort le cri de leurs détresses.
Souffle bien sur les flots apaisés,
Douce haleine en fleur qui les caresses.

On notera l'alternance des césures dans les vers. Et voici le vers de sept :

Dans leur course vagabonde
Les mortels sont entraînés,
Frêles vaisseaux que sur l'onde
Battent les vents mutinés,
Et dans l'océan du monde
Au naufrage destinés.

VOLTAIRE, *Précis de l'Ecclésiaste*.

Cf. une *brunette* de J. MADELEINE (*Anthol. Delagrave*, II, 181). On trouvera le vers de six dans M. BOUKAY (*Anthol. Delag.*, III, 114).

que les modernes ont encore préféré *ababab* à *ababcc.* Tout de même, nous voyons que V. Hugo, qui a eu le sens des formes lyriques comme personne ne l'a jamais eu, s'est servi de celle-là pour faire des *chansons,* et non des odes, et encore pas souvent. Pourquoi ? Et qui empêche que ce soit une strophe ? Cela tient sans doute à ce que l'oreille est en droit de croire la strophe terminée au quatrième vers, et que l'addition inattendue d'un troisième distique lui ôte la sécurité qu'elle réclame ; car il faut qu'elle fasse un effort constant pour savoir si les strophes sont terminées ou non. Sans doute, elle peut s'y faire : il reste que ce n'est pas une forme qui s'impose aux poètes, comme le sixain *aab ccb* ; ce n'est donc pas une forme proprement lyrique.

Les couplets isométriques sont déjà rares en dehors du vers de huit. On pense bien que les formes hétérométriques ne peuvent pas être fort employées. On a pourtant alterné quelquefois les mesures (1) ; ou bien, ce qui vaut mieux, on a terminé le couplet par deux vers courts :

> Si, près de toi, quelqu'un pleure en rêvant,
> Laisse pleurer sans en chercher la cause,
> Pleurer est doux, pleurer est bon souvent,
> Pour l'homme, hélas ! sur qui le sort se pose.
> Toute larme, enfant,
> Lave quelque chose (2).

Ceci est sans doute plus lyrique, car les deux derniers vers, d'un rythme tout différent, semblent être en dehors du quatrain, auquel ils rendent en quelque sorte son indépendance ; et l'oreille saisit le rythme avec plus de sécurité. Mais notons qu'ici encore V. Hugo emploie la coupe classique du décasyllabe, qu'il n'a jamais employée dans une forme proprement lyrique.

(1) Comme dans les *Odes spirituelles* d'Anne Picardet (La Maynardière *Poètes chrétiens*, 116), en mesures 8 et 6 ; dans le *refrain* du *Chasseur Noir,* de V. Hugo (*Chât.*, VII, 3), en mesures 10 et 5 ; dans Richepin, *Gueux des champs*, 6 (7 et 4), ou Angellier, *Chemin des Saisons*, 136 et 154 (8 et 4).

(2) *Ray. et O.*, 39 ; et c'est tout pour V. Hugo.

Pour le quatrain embrassé, *abba ab,* nous citerons, toujours en octosyllabes, un *Cantique spirituel* de Racine :

Mon Dieu, quelle guerre cruelle !
Je trouve deux hommes en moi :
L'un veut que, plein d'amour pour toi,
Mon cœur te soit toujours fidèle ;
L'autre, à tes volontés rebelle,
Me révolte contre ta loi (1).

Parmi quelques rares formes hétérométriques, classiques ou modernes, nous citerons le *Faux adieu,* de Benserade :

Pour voler un baiser où je n'osais prétendre,
J'ai feint de m'en aller bien loin ;
Mais j'en appelle ici mon amour à témoin,
Si je ne suis prêt à le rendre,
Et si j'eusse eu jamais l'audace de le prendre,
A moins que d'en avoir un extrême besoin (2).

La forme *abba ab* est déjà inférieure à la précédente, et en tout cas plus rare. Plus rare encore *aabbab,* qu'on trouve pourtant une fois dans V. Hugo :

Par ces perles dont la chaîne
Rehausse, ô ma souveraine,
Ton cou blanc comme le lait,
Je ferai ce qui te plaît,
Si tu veux bien que je prenne
Ton collier pour chapelet.

Cette strophe était déjà dans un poète du XVIe siècle, Christophe de Beaujeu (3). Mais ce poète avait fait mieux encore, avec 7.3.7.3.7.7, qui n'est en réalité qu'un simple quatrain croisé à double écho. Qu'on reprenne en effet le quatrain de Nodier à Musset, et qu'on y ajoute deux vers de sept *sur les mêmes rimes*

(1) Cf. SULLY PRUDHOMME, l'*Epousée* (*Vaines tend.*). Même rythme dans la *Passion* de GRÉBAN, 63, en vers de cinq, et dans FROISSART, II, 391, en 7.4.7.4.7.4. Cf., pour cette forme et les suivantes, CHATELAIN, *Recherches,* pp. 120 et 121.

(2) *Œuvres,* I, 80 (BARBIN, VI, 129). Cf. *La solitude de Saint-Maur* de M.-J., CHÉNIER, en 8.12.8 12.8.12.

(3) *Amours,* f° 27 (voir Becq, *Poètes français,* p. 345).

a et *b,* on aura une strophe charmante : comment les poètes modernes n'en sont-ils point avisés (1) ?

Les formes qui se terminent par *ba* sont naturellement aussi rares ou plus encore, ayant l'inconvénient de mettre la même rime au début et à la fin de la strophe. La forme *abab ba,* en octosyllabes, remonte au moins à Théophile, dans son portrait du philosophe :

Le soin d'enrichir sa famille
Ne le rend point plus diligent ;
Il lui chaut fort peu qu'on le pille.
On ne le voit jamais changeant
Pour la perte de son argent,
Ni de son fils ni de sa fille (2).

On voit que le poète a mis ici la césure après le troisième vers, et l'on voit aussi ce que la strophe y gagnerait, si les deux premiers vers rimaient ensemble et non avec les deux suivants.

De la forme *abba ba* on trouve déjà un spécimen dans les *Foresteries* de Vauquelin de la Fresnaye, toujours en octosyllabes :

Qu'on m'apporte la corde aussi
Où Tahureau mignard mignarde
Une amourette si gaillarde
Qu'il m'ôte le triste souci :
Je veux maintenant prendre garde
A m'éjouir un peu ici (3).

Les formes qui se terminent par *bb* ne sauraient valoir grand chose, pour nous du moins. Comment se fait-il qu'après le sixain

(1) J'ai lu ta vive Odyssée, Cadencée ; J'ai lu tes sonnets aussi, Dieu merci ! Ta Muse s'est surpassée, Avec ce charmant récit..... On m'excusera, pour l'intention. Or je ne connais que P. Juillerat qui ait fait quelque chose d'analogue ; et pourtant, c'est à cette condition seulement que le sixain *aabbab* peut donner quelque chose d'intéressant.

(2) *De l'Immortalité de l'âme* (I, 55) : quatre str. alternes, sans césure fixe, avec deux autres un peu plus loin. Le décasyllabe était dans Forcadel. Cf. trois couplets de V. Hugo où les deux derniers vers répètent les deux premiers en les renversant (*Fin de Satan, J.-C., II*). Ce rythme est déjà dans Thibaut IV, p. 51, en 7.3.7.3.7.7 et dans les troubadours (Maus, p. 105). Il est aussi dans Milton.

(3) *Forest.*, I, 9 (Becq, 219). Cf. dans V. Hugo, le *refrain* d'une pièce des *Chât.* (VI, 3).

aabaab, le sixain *aababb* ait été de beaucoup le plus usité dans les *farces* et les *mystères* du xve siècle ? On se demande quel intérêt les poètes du temps pouvaient trouver à une forme si médiocre. Les exemples en sont depuis extrêmement rares, sauf dans un rythme hétérométrique, qu'on trouve déjà dans Vauquelin, et qu'a popularisé, aux environs de 1830, la fameuse romance du *Dernier des Abencérages* : *Combien j'ai douce souvenance...* Voici un joli spécimen d'une des innombrables imitations qu'a provoquées la romance de Chateaubriand :

Dans la vallée, en ton absence,
Nos jolis oiseaux font silence...
Ils chantaient si bien autrefois,
Clémence,
Quand ils entendaient près du bois
Ta voix ! (1)

La brièveté du quatrième vers, et surtout du sixième, qui n'est plus que l'écho du cinquième, rendent ce rythme tolérable ; mais c'est bien un rythme de romance, probablement d'origine populaire ; ce sont des couplets, non des strophes (2).

Du sixain *abaabb* il n'y aurait rien à dire, si V. Hugo n'avait eu le caprice d'insérer quelques strophes de ce type dans une *Orientale*, où elles alternent avec le huitain *aaab cccb* :

Certe, on peut parler de la sorte,
Quand c'est au canon qu'on répond,
Quand des rois on baigne la porte,
Lorsqu'on est Danube et qu'on porte,
Comme l'Euxin et l'Hellespont,
De grands vaisseaux au triple pont (3) !

Singulière fantaisie ! Cela finit-il assez gauchement, après avoir si bien commencé ! Et V. Hugo s'en est tellement rendu

(1) Régnier-Destourbet, *Annales romantiques*, 1832, p. 222 (Fournier, *Souvenirs poét.*, 428). C'est dans les *Annales romantiques* de 1826 qu'avait paru la romance de Châteaubriand, avec une pareille de J.-B. A. Soulié ; dans le volume de 1827-28 se trouve celle d'Emile Deschamps (*Œuv.*, I, 198). On en trouve partout à cette époque, et jusque dans la prose d'Hég. Moreau.

(2) Nous venons de voir qu'il remonte fort loin. Chateaubriand lui-même fait sa romance sur un air qu'il avait entendu en Auvergne.

a (3) *Le Danube en colère* (*Or.* 35). Imité par Banville (*Occid.*)

compte, qu'il n'est jamais revenu à ce sixain sous aucune forme, même dans les chansons les plus négligées. Et comme il faudrait peu de chose pour transformer ce rythme boiteux ! Qu'on supprime seulement le cinquième vers, celui qui double si malencontreusement la rime finale : que reste-t-il ? Tout simplement un quintil merveilleux. Que dis-je ? Il reste *le quintil*, le seul, ou du moins le meilleur de beaucoup, *abaab*. Et nous voici revenus au refrain coutumier qui termine chacun de ces chapitres. Nous sommes en effet obligés d'étudier en fin de chapitre des séries entières de formes médiocres, qui ont été risquées ça et là, par hasard, par ignorance, par caprice : nous n'avons pas le droit de les omettre. Mais après cela, il faut répéter à satiété que les poètes sont toujours obligés d'en revenir aux formes essentielles, en dehors desquelles il n'y a pas de salut, je veux dire pas de lyrisme, et la seule forme lyrique du sixain, c'est *aab ccb*.

Un dernier exemple montrera combien les sixains à rimes triples sont peu lyriques : c'est l'usage qu'en a fait Musset, dans plusieurs poèmes en alexandrins, où ils se succèdent dans toutes les combinaisons, sans ordre et sans césure. Il est évident qu'il n'y a plus rien là qui ressemble à des strophes, dont la caractéristique est de se répéter : c'est un cadre artificiel, qu'il a plu au poète d'adopter pour y enfermer un conte ou un récit. Musset a mieux aimé répéter trois fois chaque rime, mais dans un ordre quelconque, que de s'astreindre aux rimes plates ; il a pensé sans doute qu'il y aurait là plus de variété, et par conséquent moins de monotonie, et qu'en triplant la rime il rachetait amplement l'irrégularité de la forme. L'idée était fort juste. Mais loin d'avoir un caractère lyrique, cette disposition serait plutôt un cadre épique, à l'imitation de ceux qu'ont employés les poètes italiens ou anglais, l'octave, ou la strophe de Spenser. Ou plutôt c'est quelque chose d'intermédiaire, à égale distance des formes lyriques et des rimes plates. Musset a écrit ainsi près de 300 sixains, dont la moitié dans *Namouna* (1). Le succès fut

(1) Le reste dans *Une bonne fortune*, *A la Malibran*, *A la Mi-Carême*, *Après une lecture*, *Le 13 juillet*, et *Œuv. complém.*, 69. Toutes les combinaisons y figurent (sauf *aaabbb*), mais fort inégalement, comme on peut s'y attendre. Et d'abord les stances, féminines çà et là (quatre de suite dans *Une bonne fortune*) sont pourtant masculines en grande majorité (sept fois sur huit en moyenne : dans *A la Malibran*, elles le sont toutes). Il en résulte que le poète évite les formes *ababba* et *abbaba*, et plus encore *aabbba* et *abbbaa*, qui toutes commen-

grand. On pense bien que les imitations n'ont pas dû manquer. Nous devons citer au moins la *Melænis,* de L. Bouilhet, qui n'a pas moins de 490 stances, et, dans le *Sang de la Coupe* de Banville, *la Malédiction de Cypris,* qui en a plus de cent (1). Faut-il dire que le même système se trouve déjà, ou presque, dans Voltaire ? et serait-ce là que Musset en aurait pris l'idée ? Toujours est-il que Voltaire a rimé un *Précis de l'Ecclésiaste* en sept séries de trois quatrains d'alexandrins, alternées avec autant de séries de trois sixains à rimes triples (2) ; *mais les sixains sont en vers de sept syllabes,* circonstance qui, avec l'alternance des quatrains, leur conserve encore un certain caractère lyrique. Dans Musset, il n'y a pas de lyrisme du tout, j'entends *dans la forme,* parce que le sixain n'a plus de rythme, et qu'il n'y a pas de formes lyriques en dehors du rythme.

cent et finissent par la même rime. La forme qu'il emploie le plus, et de beaucoup, et ceci résulte évidemment d'un propos délibéré, c'est *abbaab* : plus du quart sur les 300, plus de la moitié dans *A la Malibran* ; viennent ensuite *abaabb,* et en troisième ligne seulement, *ababab* (une sur sept) ; enfin *aabbab.*

(1) *Franz Coppola,* de Henri Blaze, dans ses *Intermèdes et poèmes,* en a aussi plus de cent.

(2) Trois formes seulement : *ababab* (on en a vu un spécimen ci-avant), *ababba* et *abbaab.*

LE SEPTAIN

§ 1. — *Septains à quatrain initial.*

La strophe de sept vers, fort usitée au Moyen âge, est assez rare chez les modernes, sauf chez Theuriet, plus rare en tout cas que celle de cinq, et cela se conçoit : étant plus longue, elle paraît davantage boiteuse, car il en est des strophes impaires comme des vers impairs. Elle peut avoir pourtant des formes nombreuses avec sa rime triple (1). Mais aucune de ces formes ne pouvait être et n'a été assez nettement prédominante pour éliminer les autres, comme dans le sixain.

On peut même dire que la vraie forme du septain n'a été employée en France que par les modernes. Cette forme, qu'un instinct plus sûr leur a recommandée, est la seule qui conserve à la strophe une unité parfaite : c'est *aab cccb*. On voit sans peine qu'elle dérive du sixain par le triplement de la seconde rime double. Or, le Moyen âge avait connu la forme *aabaaab*, d'où l'autre semblait devoir sortir naturellement. Mais la Renaissance, en éliminant la rime quadruple, avait aussi éliminé, ou à peu près, l'usage des trois rimes consécutives. C'est pourquoi, à cette époque, le septain n'a pu être conçu que comme un quatrain régulier, précédé ou suivi d'un tercet. La question s'est donc posée essentiellement entre *abab ccb* et *aab cbcb*, les deux formes les plus simples. C'est la première de ces formes qui l'emporta, et en tout temps on l'a préférée à l'autre, comme on a préféré le quintil *abaab* au quintil *aabab*. Au premier abord, cela pourrait sembler contradictoire, car si l'équilibre est meilleur quand l'élément le plus développé est le dernier, cette condition, réalisée dans *abaab*, ne semble pas l'être dans *abab ccb*. Mais d'abord, il faut songer que le quatrain est composé de

(1) Plus de vingt, dont il n'y a pas la moitié d'usitées. Sur deux rimes, il y en a bien davantage encore, qu'on ne voit guère en dehors du Moyen âge.

deux distiques, et qu'après deux distiques, considérés isolément, le tercet a en somme toute l'ampleur voulue. Toutefois, la vraie question n'est pas là. Ici encore, c'est la rime finale qu'il faut considérer. Que cette rime soit justement celle qui est répétée trois fois, c'est déjà un inconvénient grave, car pour ce seul fait, elle a moins de relief. Mais l'inconvénient s'aggrave encore si le quatrain est final, tandis qu'il est atténué par le tercet, qui éloigne la rime finale de ses deux sœurs. Ainsi, au point de vue de la rime finale, qui est essentielle, le septain *abab ccb* présente sur le septain *aab cbcb* le même avantage que *abaab* sur *aabab*, et c'est pour cela sans doute que les poètes l'ont préféré instinctivement (1). Le seul inconvénient du septain *abab ccb*, c'est que l'oreille pourrait croire la strophe terminée à la césure : le lien étroit qui rattache le tercet au quatrain ne compense qu'en partie cet inconvénient.

Le septain *abab ccb*, comme toutes les formes de strophes qui commencent par un quatrain croisé, a été naturellement pratiqué par le Moyen âge, non seulement sur deux rimes, *ababaab*, mais même sur trois, dans la forme moderne (2). C'est en octosyllabes que l'employa Ronsard, dans une jolie odelette citée plus haut, et qu'il a retranchée de ses œuvres : *Où allez-vous, filles du ciel* (3). Ce n'est d'ailleurs pas Ronsard qui a retrouvé ce rythme. Il était déjà dans Forcadel, et dans une Chanson des *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard, également en vers

(1) Le septain *abab ccb* a en outre l'avantage du nombre des combinaisons possibles, car pour chaque forme du quatrain, le tercet final peut avoir plusieurs formes différentes, tandis que le tercet initial n'en a qu'une, *aab*.

(2) Généralement en décasyllabes : voir Bernard de Ventadour, dans *Bartsch*, col. 59 ; Thibaut IV, pp. 28 et 125 ; Blondel, pp. 5 et 45 ; Bédier, *Chansons de croisade*, 15. Cf. l'hendécasyllabe italien, par ex. dans Renaud d'Aquin (d'Ancona et Comparetti, *Antiche rime Volgari*, Bologne, 1875, p. 94). On trouve aussi l'octosyllabe : voir Blondel, p. 7. Dans Gace Brulé on trouve les deux, et aussi le vers de sept (*chansons* 10 et 29) ; dans Ernest Caupain (*Trouv. belges*, II, 109), 8.8.8.8.10.10.10. Voir aussi les *Partures* d'Adam de la Hale, et les *Chansons du XVe siècle*, de G. Paris, n° 72 (vers de six). Cf. Maus, p. 107. — L'Angleterre semble avoir ignoré ce septain jusqu'au XVIIIe siècle ; elle l'appela le septain *français* ; nous verrons tout à l'heure quel est celui qu'elle préféra.

(3) *Odes ret.*, p. 419 (Becq, 164). Voir l'*Introduction*, p. 33. Il a retranché cette ode seulement en 1584, sans doute comme irrégulière et non « mesurée à la lyre », car la première et la quatrième strophe sont féminines, les deux autres masculines.

de huit (1). Theuriet l'a repris tel quel (2). Belleau a préféré le vers de sept, qu'il a employé plusieurs fois dans ses *Odes d'Anacréon* (3).

Il est assez curieux que les modernes aient mis ce rythme en alexandrins, comme Gauchet l'avait fait : ce ne sont pas des strophes légères ! Cela commence avec Musset : trois couplets en *Prologue* aux *Marrons du feu.* Il y a aussi onze strophes de V. Hugo (4). Mais il y a surtout cinq poèmes des *Destinées,* d'Alfred de Vigny : la *Maison du Berger,* qui est de 1844, les *Oracles,* la *Bouteille à la mer, Wanda,* et l'*Esprit pur* :

Quand un grave marin voit que le vent l'emporte,
Et que les mâts brisés pendent tous sur le pont,
Que dans son grand duel la mer est la plus forte,
Et que par des calculs l'esprit en vain répond ;
Que le courant l'écrase et le roule en sa course,
Qu'il est sans gouvernail, et partant sans ressource,
Il se croise les bras dans un calme profond.....

Puis, immobile et froid, comme le cap des brumes
Qui sert de sentinelle au détroit Magellan,
Sombre comme ces rocs au front chargé d'écumes,
Ces pics noirs dont chacun porte un deuil castillan,
Il ouvre une bouteille et la choisit très forte,
Tandis que son vaisseau que le courant emporte
Tourne en un cercle étroit comme un vol de milan (5).

(1) Et on le trouve avant eux en strophes hétérométriques. Cf. encore le *Recueil* de chansons de 1548, 18e chanson, *sur un air connu.*

(2) *Œuv.*, II, 25 (f.) Et Laprade, sur deux rimes (*abab aab*), ainsi que Richepin. Je ne parle pas d'*une* strophe de V. Hugo (*Odes*, IV, 2, str. 4).

(3) Cf. Adam de Saint-Victor, éd. Gautier, p. 40. Le vers de six est dans le *Coucou* de Theuriet (cf. II, 69, avec clausule) et dans une sérénade de H. Grenier (*Anthol. Delag.*, I, 63) :

J'ai dit aux étoiles :
« Elle est votre sœur,
Et vos yeux sans voiles
Ont moins de douceur
Que dans sa prunelle
L'humide étincelle
Qui lui vient du cœur »

J'ai dit à la rose :
« Fais-lui des emprunts !
Sa bouche mi-close
Et ses cheveux bruns
Ont si fraîche haleine
Qu'ils passent sans peine
Tes plus doux parfums. »

(4) Alternées avec des strophes de douze vers, dans *Magnitudo parvi* (*Cont.*, III, 30).

(5) *La Bouteille à la mer.* C'est peut-être à ces strophes assez massives que Mme Ackermann faisait allusion quand elle écrivait, un peu sévèrement, dans

Certes, la strophe est massive, mais elle est belle.

Laprade, dans les *Idylles héroïques,* et dans les *Symphonies,* a mis ce septain en strophes hétérométriques. La meilleure forme, celle qui s'impose, est naturellement celle qui raccourcit les vers de la rime triple. En voici un exemple féminin :

L'enfant est roi parmi nous
Sitôt qu'il respire ;
Son trône est sur nos genoux,
Et chacun l'admire.
Il est roi, le bel enfant !
Son caprice est triomphant
Dès qu'il veut sourire (1).

Cette disposition aurait mérité d'être exploitée davantage. Je suis surpris de n'avoir trouvé nulle part 8.4.8.4 8.8.4 (2). Voici une strophe de Rousseau, qui a plus d'envergure :

Paraissez, roi des rois : venez, juge suprême,
Faire éclater votre courroux
Contre l'orgueil et le blasphème
De l'impie armé contre vous.
Le Dieu de l'univers est le Dieu des vengeances :
Le pouvoir et le droit de punir les offenses
N'appartient qu'à ce Dieu jaloux.

La strophe serait encore meilleure, si le troisième vers était de douze syllabes, ou même si le premier était de huit (3).

L'accord parfait des mesures et des rimes aide si puissamment

son *Journal* : « La Muse de Vigny est sans ailes ; elle porte une chape de plomb ; elle ne vole pas ; elle se traîne tout en faisant de grands gestes. » (Lauvrière, *A. de Vigny*, p. 339).

(1) Laprade, *Id. Hér.*, *les Vendanges.* Ce rythme se rencontre déjà au Moyen âge. Voir une pièce du C[te] de La Marche, dans Bartsch, *Romances et past.*, 229. Cf. le rythme d'un poème de Gay, *Daphnis et Chloé.* V. Hugo n'a fait que deux strophes hétérométriques : *Odes*, IV, 13, str. 2 (12.12.12.8 12.12.8), et *Fin de Sat.*, *J.-C.*, II (8.12.12.12 12.8.8).

(2) Sauf dans un psaume (!) de Guerrier de Dumast (!) Quelques chansonniers ont employé 8.6.8.6 8.8.6 : voir Theuriet, I, 213 (2 str. fém.), et G. Gourdon, *le Sang de France*, 95 (*Anthol.* Lemerre, IV, 30).

(3) Le premier cas est dans Theuriet, I, 9. Cf. Laprade, *Id. hér.*, *les Semailles*, en 8.12.8.12 12.8.12 (sur deux rimes), et *Symph.*, 32, en 8.12.8.12 8.8.12 (id.) Ces deux poètes ont volontiers cultivé le septain.

au rythme qu'il peut faire passer même des strophes sur plus de deux mesures, comme celles-ci, de Theuriet, qui tout de même sont plutôt des couplets de chanson que des strophes :

Rien n'est plus fier qu'un charbonnier
Qui se chauffe à sa braise.
Il est le maître en son chantier
Où flambe sa fournaise.
Dans son palais d'or,
Avec son trésor,
Un roi n'est pas plus à l'aise.

Il a la forêt pour maison
Et le ciel pour fenêtre.
Ses enfants poussent à foison
Sous le chêne et le hêtre :
Ils ont pour berceaux
L'herbe et les roseaux,
Et le rossignol pour maître (1).

A la suite du quatrain croisé, le tercet *ccb* a été quelquefois remplacé, au XVIe et au XVIIe siècles, par *cbc*, comme dans le sixain, et avec le même inconvénient pour l'alternance des rimes ; mais ce fut rare et médiocrement heureux (2). Nous n'y insisterons pas .

Nous dirons plutôt quelques mots de la finale *bcc*, qui n'est pas plus usitée aujourd'hui, étant médiocre, avec sa rime double finale, mais qui a fourni jadis une carrière considérable. Ce fut surtout, au Moyen âge, un couplet de ballade, quand on en faisait de sept vers (3). Dès lors, on est en droit de supposer qu'il a pour origine le couplet de ballade de huit vers, le plus connu, *abab bcbc*, par suppression de l'avant-dernier vers, comme pour

(1) Cf. une *Chanson* de Voiture, également en quatre mesures, 7.5.7.7 7.8, 6, et où le dernier vers sert de refrain (BARBIN, V, 206).

(2) Cf. l'*Hymne pour le Saint-Sacrement*, de SAINT-THOMAS d'AQUIN, *Sacris solemniis* (6.6.6.6 6.6.7), qui contient le *Panis Angelicus*. Le moyen haut allemand connaissait *ababcxc* et même *aabbcxc*. Marot (*ps.* 11) a coupé après le troisième vers : *aba bcbc*, faisant ainsi une sorte de variante assez médiocre de la *rime tiercée* ; il n'y a d'ailleurs que trois couplets et demi. Cf. encore plusieurs chansons du *Recueil* de 1548.

(3) C'est même à peu près la seule forme du couplet de sept vers : voir CHATELAIN, p. 168. Les vers sont de sept, huit ou dix syllabes, indifféremment, sans parler des couplets hétérométriques.

mieux isoler le refrain. Il ne faut donc pas décomposer ce couplet en *ababb* + *cc*, mais en *abab* + *bc.c*. Je trouve une confirmation de cette explication dans l'usage qu'on fit, en dehors de la ballade, du septain d'octosyllabes ainsi constitué : généralement le septième vers s'isole sous forme de proverbe ou de maxime, et les pièces qui en sont faites fournissent ainsi de véritables collections de proverbes, d'ailleurs assez plats bien souvent (1). Sans proverbes, ce septain est beaucoup moins fréquent (2). Pourtant, on le trouve encore quelquefois au XVIe siècle, presque toujours sans alternance de rimes. Nous avons cité dans l'Introduction une pièce fameuse de Peletier. Voici une strophe de Du Bellay, tirée d'une ode adressée *Au seigneur Pierre de Ronsard* :

Chante l'emprise furieuse
Des fiers géants trop dévoyés,
Et par la main victorieuse
Du père tonnant foudroyés :
Ou bien les labeurs envoyés
Par Junon, déesse inhumaine,
A l'invincible enfant d'Alcmène (3).

(1) Voir Gréban, p. 205 ; Montaiglon, III, 204 (68 couplets), VII, 229 (Rob. Gaguin, *Le Passe-temps d'oisiveté*, 171 coup.), X, 206 (55 coup. de décas.) XI, 102 (137 coup.) ; XII, 267 ; XIII, 292. Cf. Chatelain, p. 144. Fabri disait formellement, vers 1520 : « La septième ligne de septains, en lieu de refrain, doit être une autorité ou un proverbe commun, ou d'autre grave substance, déclarée directement ou indirectement par les six lignes précédentes ou dernières parties d'icelles. Et s'en fait autant de clauses qu'il plaît au facteur, ainsi qu'est le *Passe temps Michault*, et le *Traicté de Fougères...* » (*Grand et vrai art de pleine rhétorique*, 2e partie, p. 91.)

(2) Voir Conon de Bethune, en vers de sept ou dix ; plusieurs chansons de Lescurel, en heptas. ; Meschinot, *Les Lunettes des Princes* (plus de cent couplets d'octos.) ; Chastelain, premier tiers de la *Complainte de Fortuue* (VIII, 323) ; Gringore, *Les Folles entreprises*, pass., en vers de huit ou dix, et la *Complainte de trop tard marié*. On trouvait aussi à l'origine *ababbaa*, en vers de dix ou de sept (Coucy et Blondel de Nesle, dans Brakelmann, 101 et 144).

(3) *Vers lyriques*, ode 10 (Becq, 113). Marot avait employé ce rythme dans ses *Chansons*, et aussi en décasyllabes, dans le *ps*. 10, après quoi il y avait fort justement renoncé. C'est probablement une autre modification du couplet *abab bcbc* (suppression de la rime finale), qui a produit le rythme fort rare de la chanson 40 de Marot : *abab bab* (cf. Thibaut IV, pp. 24 et 73, et Maus, 106, et aussi Rossetti, éd. 1903, p. 288). On trouvera *abab cbc* dans plusieurs chansons du recueil de 1548.

Classiques et modernes ont complètement abandonné ce rythme (1). Aussi trouve-t-on d'abord assez singulière l'idée qu'a eue Tristan d'écrire les soixante-treize stances de ses *Plaintes d'Acante* dans une forme dissymétrique de ce même rythme, qui déjà nous paraît si médiocre :

Un jour que le printemps riait entre les fleurs,
Acante, qui n'a rien que des soucis dans l'âme,
Pour fléchir ses destins faisait parler ses pleurs
    Humides témoins de sa flamme ;
Et se représentant les rigueurs de sa Dame,
    Semblait un morceau du rocher
Sur lequel ses pensers le venaient d'attacher.

D'où vient donc ce choix bizarre ? Je pense qu'en voici l'explication. On sait que Tristan se réfugia quelque temps en Angleterre, dans sa prime jeunesse, après avoir tué en duel un garde du corps. C'est là qu'il connut cette combinaison, qui y jouissait d'une vogue extraordinaire, sous le nom de *rime royale de Chaucer*. Ignorant certainement qu'elle fût d'origine française, il crut que ce qui plaisait aux Anglais plairait aux Français, et tenta de l'acclimater chez nous (2).

C'est d'ailleurs une chose bien extraordinaire que la fortune de ce rythme en Angleterre. Non seulement Chaucer l'emploie presque uniquement (3) ; non seulement le XVe et le XVIe siècles en sont encore pleins (4) ; mais on le trouve jusque chez les modernes (5). Nous avons vu déjà, à propos de chaque strophe, le goût qu'ont les Anglais pour la rime double finale : nulle part il ne s'est montré avec tant d'évidence (6).

(1) Les modernes ne nous offrent qu'un pastiche de J. Moréas, en vers de sept, dans le *Pèlerin passionné*.

(2) Il ne fut imité que par Chevreau, et aussi par Scudéry, mais avec une autre disposition des mesures.

(3) Trente fois, en décasyllabes, comme en France (quarante ou cinquante fois, avec les œuvres contestées). Une de ces pièces à 166 strophes, sans parler du poème de *Troïlus et Cressida*, qui a près de 7.000 vers. On sait d'ailleurs combien Chaucer doit à notre Moyen âge, pour le fond comme pour la forme.

(4) Shakespeare lui-même l'emploie dans le poème de *Lucrèce*. Spenser allonge le dernier vers, comme il fera dans le neuvain qui porte son nom.

(5) Par exemple SHELLEY, éd. 1885, III, 361.

(6) Mieux encore : ils vont ici jusqu'à la rime triple, employant même *aabbccc* ou *abbaccc*, mais surtout *ababccc* (voir SHELLEY, 45 et 97, et WORDSWORTH,

Nous devons dire un mot aussi de la forme *abab acc* pour l'étrange prétention dont elle fut l'occasion. H. Grenier avait employé d'abord cette forme bizarre dans l'*Elkovan* dont voici une strophe :

La brise fait trembler sur les eaux diaphanes
Les reflets ondoyants des palais radieux ;
Le pigeon bleu se pose au balcon des sultanes ;
L'air embaumé s'emplit de mille bruits joyeux ;
Des groupes nonchalants errent sous les platanes ;
Tout rit sur le Bosphore, et seuls les elkovans
Avec des cris plaintifs rasent les flots mouvants.

On voit si cela est lyrique. Grenier reprit cette forme un peu plus tard dans son poème de *Marcel*, qui a plus de quatre cent cinquante stances. Or, dans la préface de ce poème, l'auteur s'adresse aux « faiseurs de prosodies, s'il en reste encore », et revendique avec un orgueil naïf la paternité de ce septain ; il l'estime « très supérieur à celui dont A. de Vigny s'est servi » — on peut faire la comparaison ! — « et surtout au sixain de Racan et de Musset (1) ; » il croit que « ce rythme *peut seul rendre les services* que l'*octave* a rendus aux Italiens, et la *stance de Spenser* aux Anglais ».

Il n'y a qu'un poète pour avoir la naïveté de croire qu'on puisse inventer encore aujourd'hui une disposition de rimes utile et viable. Celle-ci, assurément rare, n'était pas tout à fait nouvelle (2). Mais si elle était si rare, c'est peut-être parce

éd. Chandos, p. 46, sans parler d'un poème en douze chants de Ph. Fletcher) Que de telles formes servent de cadre artificiel à des poèmes, comme la strophe de Spenser ou l'octave italienne, de préférence à des rimes plates, cela peut se concevoir ; mais qu'on y trouve une valeur proprement lyrique, c'est une conception radicalement opposée à celle des poètes français, qui n'en ont jamais usé, ou à peu près.

(1) Le sixain de Racan est sans doute *aabcbc* (?) ; celui de Musset est apparemment le sixain mêlé sur deux rimes, de *Namouna* et autres poèmes.

(2) Sans remonter au Moyen âge (voir Jean de Brienne, p. 23, en décas.), elle se trouvait en vers de six, dans une pièce de Gautier, *Les Matelots*, et même en vers de douze dans Em. Deschamps, II, 245 (*A Sainte-Beuve, sur ses Poésies complètes*). Elle avait servi aussi dans la chanson, témoin celle qui termine le

qu'elle ne valait pas grand chose. Elle reproduit l'octave italienne, *abababcc*, en supprimant le sixième vers. En quoi cela l'améliore-t-il ? Mettons que ce soit, tout comme les stances dont parle Grenier, comme le septain *abab bcc* lui-même, un cadre commode pour un long poème, commode, mais artificiel, destiné uniquement à éviter la monotonie des rimes plates : c'est ce qu'on en peut dire de mieux. Quant à y voir une vertu propre, on s'y refuse absolument ; la valeur de ces cadres dépend uniquement de ce qu'on y met, c'est-à-dire du génie des poètes qui les emploient. La strophe de Vigny est tout autre chose : si elle est un peu massive, c'est tout de même une strophe, c'est-à-dire une disposition de rimes qui est naturelle et lyrique par elle-même ; la stance de *Marcel* n'a absolument rien de lyrique. On pourra, si l'on veut, comparer le poème de *Marcel* à la *Melænis* de Bouilhet, et ce sera encore très flatteur.

Outre les modifications possibles du tercet final, on a parfois aussi changé le quatrain croisé en quatrain embrassé, comme dans le sixain à distique final. Dans ce cas, c'est presque toujours la première rime et non la seconde qui devient triple : des quatre formes du tercet, *cca, cac, acc, bcc,* il n'y a que les premières qui aient été un peu employées (1). Mais *abba cca,* avec sa rime initiale et finale, est loin d'avoir la valeur lyrique de *abab ccb,* surtout si l'on y met l'alexandrin, comme a fait V. Hugo, dans la *Marche Turque* des *Orientales* :

Un bouclier de cuivre à son bras sonne et luit,
Rouge comme la lune au milieu d'une brume ;
Son cheval hennissant mâche un frein blanc d'écume ;
Un long sillon de poudre en sa course le suit.
Quand il passe au galop sur le pavé sonore,
On fait silence, on dit : C'est un cavalier maure !
Et chacun se retourne au bruit.

Mariage de Figaro, en vers de sept. Et puis quel avantage a-t-elle sur *abab bcc* ?

(1) Le Moyen âge les a connues aussi : voir Bartsch, coll. 47 et 141 (octos.), et Thibaut IV, p. 74 (7.6.7.7 6.7.7). Cf. Maus, 115, et Benot, III, 374.

Encore un rythme auquel V. Hugo n'est jamais revenu (1). Il n'est vraiment admissible qu'en vers courts :

J'ai de ma coupe d'ébène
Couvert mon sein l'autre jour :
Il n'a pu, je l'avoue, en remplir le contour,
Mais il s'en fallait à peine.
Laissez au Vomero les orangers grandir,
Leurs fruits dorés s'arrondir
Et la coupe sera pleine (2).

L'interversion des rimes finales a donné *abba cac* chez quelques poètes, notamment Rousseau, Lefranc de Pompignan et Sully Prudhomme, qui sans doute n'ont pas voulu terminer la strophe par la rime initiale ; et c'est un avantage, mais qu'on trouvait déjà dans *abab ccb* : pourquoi donc Marmontel prétend-il que *abba cac* est « la seule façon de rendre harmonieuse la strophe de sept vers » ? (3). La vérité est que cela donne à la strophe le même air gauche qu'au sixain à tercet *cbc* :

C'est ainsi que du jeune Atride
On vit l'éloquente douleur
Intéresser dans son malheur
Les Grecs assemblés en Aulide,
Et d'une noble ambition
Armer leur colère intrépide
Pour la conquête d'Ilion (4).

Quand on arrive à la fin, on ne sait plus quel était l'ordre des rimes au commencement. Le vers final, il est vrai, ne rime qu'avec un seul des autres, mais qui est secondaire, et les éléments de la strophe ne sont pas liés par les vers qui devraient les

(1) Il n'y a pas lieu de citer un *couplet* de chanson en 4.8.8.4.8.4.4 (*Q. Vents, Esca*, II, 1), ni une strophe de la *Fin de Satan*, *J.-C.*, II, (8.12.12.12.12.8.8), à côté d'une autre pareille en *abba cac*.

(2) Cas. Delavigne, la *Ballerine*. On trouve 6.6.6.3 6.6.3 (les clausules sont des refrains variés) dans Theuriet, II, 256. Cf. Rossetti, éd. 1903, p. 254.

(3) *Eléments de littér.*, éd. Didot, III, 324. C'est peut-être pour justifier ce principe qu'il a formulé ailleurs (*Poétique française*, I, 310), que « plus les vers sont enlacés, plus l'oreille se complaît au jeu des désinences ». Cela est fort discutable. Ne serait-ce pas plutôt parce qu'il connaît et apprécie surtout les formes de Rousseau ?

(4) Rousseau, *Odes*, III, 8 ; cf. III, 3, et IV, 6 (I, 4, avec alexandrin final).

lier. L'effet ne peut être que pire avec des alexandrins (1) ; et si avec cela les mesures sont mêlées, on ne peut plus du tout s'y reconnaître ; ce sont des vers libres (2).

Pour en finir avec les septains à quatrain initial, nous devons signaler le quatrain à rimes suivies, *aabb* qui ne s'est guère employé qu'avec le tercet *ccb*, et alors ce n'est qu'une variante. assez rare d'ailleurs, de *abab ccb* (3).

Il y a enfin les combinaisons chères aux Anglais, si rares chez nous, où le tercet n'a qu'une rime (*ccc*). Ronsard en a introduit une dans les *Sonnets pour Hélène,* avec un quatrain *abab* en rimes masculines ; Verlaine a employé les quatrains *abba* et *aabb.* Ce tercet n'est réellement admissible qu'avec des vers très courts ; encore est-il bien contestable :

Le petit coin, le petit nid
    Que j'ai trouvés,
Les grands espoirs que j'ai couvés,
    Dieu les bénit ;
Les heures des fautes passées
    Sont effacées
Au pur cadran de mes pensées (4).

(1) Là dormait une mare antique et naturelle,
Où, vers le piège lent des brusques hameçons,
Montaient et se croisaient des lueurs de poissons,
Où mille insectes fins venaient mirer leur aile ;
Eau si calme qu'à peine une feuille y glissait,
Si sensible pourtant que le bout de l'ombrelle
    D'un bord à l'autre la plissait.

Sully Prudhomme, II, 120 (Cf. *Epaves*, 128 et 170).

(2) Fanny, belle adorée aux yeux doux et sereins,
    Heureux qui n'ayant d'autre envie
Que de voux voir, vous plaire et vous donner sa vie,
    Oublié de tous les humains,
    Près d'aller rejoindre ses pères,
Vous dira, vous pressant de ses mourantes mains :
    Crois-tu qu'il soit des cœurs sincères ?

Chénier, *Elég.*, III, 7.

(3) Turquety l'a employée plusieurs fois.

(4) Verlaine, II, 94 (*Amour*) ; cf. II, 312 (*Chans. pour elle*, 5). Ce qui s'est fait de mieux avec le tercet final *ccc*, au point de vue de la forme, c'est certainement *le Roi d'Yvetot*, de Béranger ; mais on a vu plus haut (p. 297), que c'était

Faut-il parler maintenant des septains construits sur deux rimes ? Il y en a nécessairement une qui est quadruple, et les poètes contemporains, d'ailleurs en fort petit nombre, qui ont recherché, en cette strophe comme en d'autres, les combinaisons à rime quadruple, ne paraissent pas se douter qu'avec ce cliquetis de rimes, ils remontent tout simplement au Moyen âge, au-delà de Ronsard et de Marot, qui en avaient affranchi la poésie lyrique. Au surplus, la plupart de ces combinaisons ne sont que des variantes des autres (1).

§ 2. — *Les autres septains.*

Le septain à tercet initial ne peut guère débuter que par *aab*, comme le sixain, car *aba* mène fatalement au quatrain ou au quintil. La forme qui s'imposa d'abord fut, nous l'avons dit, *aab cbcb*. Nous avons dit aussi l'inconvénient de cette forme : la rime finale y est encore moins en relief que dans *abab ccb*. Il est vrai que la strophe n'est pas en deux morceaux, car la rime change au quatrième vers, et la strophe paraît ainsi faire un tout plus parfait ; mais j'ai bien peur que ce ne soit qu'une apparence. C'est ce que nous allons voir.

C'est naturellement en vers de huit qu'on l'a le plus employée, et il se pourrait bien que les premiers exemples en fussent de Ronsard, ainsi qu'en vers de sept, mais sans césure fixe. On en a vu deux strophes dans l'*Introduction*, en heptasyllabes (2). V. Hugo a mis le vers de sept dans *Cromwell* :

> Bon soldat, sous ma simarre,
> Je porte épée et guitare,
> Et je vais au rendez-vous.
> Je fléchis mainte rebelle,

en réalité un sixain à distique final, avec écho supplémentaire. La forme *aaab ccb* n'étant que le renversement de la forme *aab cccb*, nous en parlerons tout à l'heure.

(1) Celles qui s'en distinguent le plus ne peuvent être que pires. Nous avons cité plus haut (p. 314, note 3) *abab bab* (deux couplets de Marot). D'autre part, si le quintil *ababa* n'est déjà pas fameux, que dire du septain *abababa*, qu'on trouve par exemple dans l'*Ombre des Jours*, de Mme de Noailles ?

(2) Voir p. 46. Je ne parle pas d'une épitaphe en décas. (VII, 24). La strophe d'octosyllabes a particulièrement plu à O. de Magny, qui l'a employée au moins six fois (3 m. et 3 f.).

Et je nargue maint jaloux.
Ma guitare est pour la belle,
Ma rapière est pour l'époux (1).

En vérité, ne trouve-ton pas ici quelque chose de gauche ? La strophe, avons-nous dit, ne peut pas être finie au cinquième vers, puisque la rime du quatrième est encore seule; mais alors il semble que ce soit celle-là que l'oreille attend pour terminer la strophe : on aura donc le sixain *aab cbc.* Pas du tout : un septième vers répète encore une fois la seconde rime, avec un relief d'ailleurs bien médiocre. Il y a là quelque chose qui cloche, et c'est encore un rythme auquel V. Hugo n'est pas revenu (2).

Il n'y a rien à dire des formes hétérométriques, dont on trouve pourtant un exemple dans Sully Prudhomme.

A la suite du tercet, le quatrain croisé a été remplacé aussi parfois par le quatrain embrassé, mais rarement et avec moins de succès encore. Voici cependant une strophe hétérométrique de Corneille qui est belle, mais je pense que le rythme n'y est pour rien :

Joins au mépris des biens celui des dignités,
Joins au mépris du rang celui des vanités
D'une inconstante renommée :
On condamne demain ce qu'on loue aujourd'hui,
Et cette gloire enfin dont l'âme est si charmée,
Comme le monde l'a formée,
S'éclipse et passe comme lui (3).

On préférera sans doute *aab ccbb,* du moins dans certaines

(1) Acte I, sc. 2. Cf. Banville, *Printemps d'avril,* dans les *Améthystes.*

(2) Il l'avait employé en alexandrins dans ses odes de la vingtième année (II, 10, et IV, 9, huit strophes en tout) :

Je vous rapporte, ô Dieu ! le rameau d'espérance.
Voici le divin glaive et la céleste lance ;
J'ai mal atteint le but où j'étais envoyé.
Souvent, des vents jaloux jouet involontaire,
L'aiglon suspend son vol, à peine déployé ;
Souvent, d'un trait de feu cherchant en vain la terre,
L'éclair remonte au ciel sans avoir foudroyé !

(3) Corneille, *Imit.*, III, 27. En voici encore une, d'un rythme voisin, qui n'est pas moins belle (*Imit.*, II, 7) :

Ne mets point ton espoir sur un frêle roseau
Qui penche au gré du vent, qui branle au gré de l'eau,

conditions. Qu'est-ce en effet que cette forme ? Le sixain classique, avec répétition de la rime finale (1). Cela peut aller en vers courts et en chansons, le septième vers faisant office de refrain :

L'oiseau passe
Dans l'espace
Où l'amour vient l'enflammer ;
Si les roses
Sont des choses
Faites exprès pour charmer,
Le ciel est fait pour aimer (2).

On reconnaît là un sixain que nous avons étudié plus haut. A vrai dire, on aimerait mieux le sixain tout court. Ou bien on voudrait qu'au moins le dernier vers ne fût que l'écho du sixième, comme dans la *Chanson* des *Pêcheurs de perles* :

De mon amie,
Fleur endormie
Au fond du lac silencieux,
J'ai vu dans l'onde
Claire et profonde
Etinceler le front joyeux
Et les doux yeux.

Ma bien-aimée
Est enfermée
Dans un palais d'or et d'azur ;
Je l'entends rire
Et je vois luire
Sur le cristal du gouffre obscur
Son regard pur.

Sur le monde en un mot, ni sur sa flatterie ;
Sa gloire n'est qu'un songe, et ce qu'il en fait voir
Pour surprendre un moment de folle rêverie,
Comme la fleur de la prairie,
Tombera du matin au soir.

Manifestement, le cinquième vers est de trop. Si on le supprime, et qu'en outre on intervertisse les deux derniers, on aura un sixain parfait. Corneille a encore fait trente-six strophes dans la forme 12.6.8 12.12.8.12, sur trois mesures.

(1) De même on trouve *aabaabb* chez Molinet et dans les *Menus propos* de Gringore ; on le retrouvera chez Peletier et des Masures, mais dans une forme meilleure, le septième vers faisant écho (voir ci-dessus, p. 32).

(2) V. Hugo, *T. la Lyre*, VII, 23.

Ce ne sont que des vers d'opéra ; mais ils passent, parce qu'ils ont le rythme (1).

Mais avec le tercet initial, il y a mieux que tout cela. Il y a la vraie forme du septain, qui consiste tout simplement à tripler la rime *c* du sixain : *aab cccb* (2). Les classiques ne pouvaient pas employer une telle forme puisqu'ils s'interdisaient expressément trois rimes consécutives. Quand il leur est arrivé, une fois ou deux, de tripler la troisième rime, ç'a été avec inversion : *aab ccbc* (3). Mais les modernes se sont affranchis avec raison de cette entrave, qui ne convenait pas du tout à la poésie lyrique ; ils ont compris qu'au contraire une rime triple, placée devant la rime finale, ne faisait qu'en augmenter le relief, et se trouvait parfaitement conforme aux principes mêmes du lyrisme, en prolongeant l'attente de l'oreille, sans lui faire perdre de sa sécurité, en lui donnant par conséquent une satisfaction d'autant plus agréable qu'elle a été différée sans inconvénient. Et ainsi, c'est une rime *secondaire* qu'ils ont triplée, et non la rime *principale,* dont ce triplement diminuait l'importance dans les autres septains. C'est en somme le même procédé que dans le quintil

(1) Citons encore une strophe de Mme Desbordes-Valmore, qui n'est pas d'une forme très heureuse :

Les flots
Plus mollement portent les matelots.
J'entends sur moi passer les hirondelles.
Vers vous
Pour m'envoler, climats lointains et doux,
Oh ! que mon cœur n'a-t-il reçu comme elles
Des ailes !

(2) Nous avons dit que le Moyen âge avait pratiqué cette forme, mais presque toujours sur deux rimes (*aabaaab*), généralement en décasyllabes. On la trouve encore ainsi dans la *Plainte du Désiré*, de J. Lemaire, en trente-trois couplete doubles (*aabaabccbcccb* : cf. les cinquante quatorzains *aabaaab ccaccca* de Chastelain, VII, 269, sur la Vierge) ; dans Marg. de Nav., I, 69 (vingt-neuf couplets) ; dans les 250 strophes masc. ou fém. de *Misère et calamité de l'homme*, poème de Fr. Habert, à la suite de l'*Institution de libéralité chrétienne.* Voir, d'autre part, 7.3.7 7.3.7.3, dans une ballade de Christine de Pisan, III, 193 (Cf. Chatelain, p. 143). Les troubadours ont employé le vers de sept : voir Maus, 102).

(3) Cf. une chanson des *Châtiments*, VII, 7, en vers de cinq et de quatre. On trouve pourtant la rime triple *ccc* dans deux pièces de Mauduit, et dans deux strophes de ballet de Benserade (Barbin, VI, 228).

classique *abaab*, que notre septain rappelle encore mieux que ne faisait *abab ccb*, car l'équilibre est aussi parfait dans *aab cccb* que dans *abaab*. On se souvient que Lamartine ne connaissait pas d'autre quintil que le quintil *abaab*. De même, il ne pratique pas d'autre septain que celui-ci :

Larmes que Dieu même essuie,
Ruisselant comme une pluie
Sur qui son courroux s'abat ;
Bruyant assaut de pensées,
Apostrophes plus pressées
Que mille flèches lancées
Par une armée au combat (1)...

Nous avons vu que V. Hugo employait au contraire des formes variées de septains, surtout en chansons. Mais il préfère également celle-ci : c'est même lui qui l'a réinventée (2). Musset lui-même en a fait une strophe d'octosyllabes, dans une pièce en sixains, dont le dernier s'est élargi en septain :

Le temps emporte sur son aile
Et le printemps et l'hirondelle,
Et la vie et les jours perdus ;
Tout s'en va comme la fumée,
L'espérance et la renommée,
Et moi qui vous ai tant aimée,
Et toi qui ne t'en souviens plus (3) !

Le rythme de cette strophe est si bien marqué, qu'il peut admettre même l'alexandrin, quoique un peu massif :

O Christ ! il est trop vrai, ton éclipse est bien sombre !
La terre sur ton astre a projeté son ombre ;

(1) *Recueill. poét.*, 21 (*Tombeau de David*).

(2) A moins qu'il ne l'ait empruntée aux Anglais, qui l'ont fort employée, en strophes symétriques.

(3) *A Juana*. Et voici le vers de cinq, de Banville (*Cariat*) :

Viens à moi, dit-elle,
Oh ! viens sur mon aile,
Dans un pays d'or,
Qu'un nectar arrose,
Où tout est fleur rose,
Joie, amour éclose,
Plaisir ou trésor.

Nous marchons dans un siècle où tout tombe à grand bruit.
Vingt siècles écoulés y mêlent leur poussière ;
Fables et vérités, ténèbres et lumière
Flottent confusément devant notre paupière,
Et l'un dit : C'est le jour ! et l'autre : C'est la nuit (1).

Tout de même, on préférerait à l'alexandrin seul les strophes hétérométriques, plus légères, et où le rythme est mieux marqué : il est surprenant qu'elles ne soient pas plus nombreuses. Il semble que les meilleures formes seraient 12.12.8 12.12.12.8, et 8.8.4 8.8.8.4, et l'on pourrait s'étonner qu'elles aient été si peu employées. Mais il faut distinguer. Voici précisément un exemple tout à fait récent de la seconde de ces formes :

Par les beaux couchants empourprés,
On voit voler au ras des prés
        Les hirondelles,
Qui font la chasse aux pucerons,
Et donnent à travers les ronds
De la danse des moucherons
        De grands coups d'aile (2).

A vrai dire, on reconnaît là une variante d'un sixain fort employé, et il n'est pas bien certain que le vers supplémentaire soit bien justifié. Il semble qu'un tel élargissement de la strophe convienne mal à des sujets légers, et réclame du poète un lyrisme plus élevé, incompatible avec des vers si courts. Et ce qui est assez curieux, c'est que le huitain symétrique de même forme ne prête pas à la même critique : nous le verrons plus loin ; c'est surtout la différence entre les deux hémistrophes qui donne cette impression. Et cela explique peut-être pourquoi le septain est inusité, alors que le sixain correspondant et même le huitain ont eu tant de succès.

(1) Lamartine, *Harmonies poétiques*, III, 5.

(2) Chantavoine, *Aux champs*, 157. C'est dans les formes de ce genre, c'est-à-dire avec *b* plus court, que Swift a employé ce rythme (*English Poets*, 1810, t. XI, pp. 422-23, quatre fois). Cf. Shelley, III, 43, Longfellow, 319, Wordsworth, éd. Chandos, 309, etc. Cf. aussi le septain d'octos. avec clausule tétras. dans la *Procession des fleurs*, de J. Rameau (*Anthol. Delag.*, I, 186).

V. Hugo a mis deux vers de six après cinq de douze :

Courtisans attablés dans la splendide orgie,
La bouche par le rire et la soif élargie,
Vous célébrez César, très bon, très grand, très pur ;
Vous buvez, apostats, à tout ce qu'on révère,
Le chypre à pleine coupe, et la honte à plein verre...
Mangez, moi, je préfère,
Vérité, ton pain dur (1).

Le septain *aab cccb*, que nous venons d'examiner, a été quelquefois renversé en *aaab ccb* ; mais cette forme est beaucoup plus rare, d'où il pourrait bien résulter qu'elle est aussi très inférieure. Et en effet, elle est d'abord mal équilibrée. Il est vrai que le quintil *aabab* est assez usité, malgré un défaut analogue. Mais aussi autre chose est de commencer par une rime double ou une rime triple. Trois rimes de suite font une combinaison rare et spéciale qui a besoin d'être justifiée. Or elle l'est dans le septain *aab cccb* par l'attente qu'elle impose à l'oreille, une fois la rime *b* donnée. Autrement dit, la rime triple convient fort bien à la fin d'une strophe ; elle ne se comprend guère en tête. Des poètes en quête de combinaisons nouvelles peuvent bien essayer de telles formes, mais on ne les suit pas (2).

Un autre système encore moins naturel consiste à construire un quintil avec un distique : *abaab cc*. Cela est imité du sixain *abab cc*, mais cela ne peut être que pire. Banville, dans les *Odelettes*, en a donné un spécimen, qu'il a empiré encore en y mettant trois mesures :

(1) *Chât.*, I, X (*Chanson*). On a vu déjà dans l'Introduction (p. 70) un autre rythme du même poète (*Odes*, V. 22) : c'était probablement le premier exemple de ce septain chez les modernes, avec les trois strophes d'octosyllabes qu'on trouve dans l'*Attente* (*Orient.*, 20). Lamartine a terminé la strophe d'alexandrins par deux vers de six, comme V. Hugo, et par un de huit, dans deux pièces des *Recueillements* (21 et 24). La *Mireille* et le *Calendau* de Mistral (1500 strophes), sont écrits en entier dans le rythme 8.8.12 8.8.8.12, imité par Aubanel. Un poète contemporain n'a pas craint d'écrire une épopée de plus de 15.000 vers en 10.10.12 10.10.12.12 (P. Viala, *Charlemagne*).

(2) Le Moyen âge a connu aussi *aaabaab* : voir Bartsch, col. 403, et Ch. d'Orléans, I, 204-208 (vers de sept ou de sept et trois). Cf. Jeanroy, p. 401.

Aimons-nous et dormons
Sans songer au reste du monde !
Ni le flot de la mer, ni l'ouragan des monts,
Tant que nous nous aimons
Ne courbera ta tête blonde,
Car l'amour est plus fort
Que les dieux et la mort !

Est-ce là une strophe viable ? Et comment Banville, si exigeant sur ce point, a-t-il pu risquer celle-là (1) ?

Leconte de Lisle aussi a employé deux fois le quintil initial, mais le distique final répète les deux premières rimes en les renversant, *abaab ba* :

Au tintement de l'eau dans les porphyres roux
Les rosiers de l'Iran mêlent leurs frais murmures,
Et les ramiers rêveurs leurs roucoulements doux,
Tandis que l'oiseau grêle et le frelon jaloux,
Sifflant et bourdonnant, mordent les figues mûres.
Les rosiers de l'Iran mêlent leurs frais murmures
Au tintement de l'eau dans les porphyres roux (2).

Si l'on ne distinguait pas nettement qu'on a affaire à un quintil simple, dans la forme classique, auquel s'ajoute une espèce de refrain, le rythme serait tout à fait insaisissable. Aussi est-il presque sans exemple (3).

Ceci nous ramène aux septains construits sur deux rimes, dont nous avons dit plus haut ce qu'il fallait penser. Nous cite-

(1) Cf. J. Marot, *La Vray disant avocate des dames*, en décas., dans *Montaiglon*, I, 225.

(2) *La Vérandah* (P. B.) Cf. *Dans le ciel clair* (P. T.)

(3) On préférera encore la forme de la *mazarinade* de Cyrano de Bergerac, *abaabab*, en cinquante-six couplets d'octosyllabes :

Ah ! ah ! je vous tiens, Mazarin,
Esprit malin de notre France,
Qui, pour obséder son destin,
Faites, le soir et le matin,
Main basse dessus sa pitance ;
A ce coup, vous serez très fin,
Si vous évitez la potence.

Cf. le même rythme en pentas., dans Banville, *Cariat.*, 153.

rons seulement trois strophes de Lamartine, uniques en leur genre, où *abb aaab* remplace malencontreusement *aab cccb* :

Ce soleil éclatant, ombre de la lumière,
Sait-il où le conduit le signe de ma main?
S'est-il tracé lui-même un glorieux chemin?
Au bout de sa carrière,
Quand j'éteins sa lumière,
Promet-il à la terre
Le soleil de demain (1)?

On voit que le tercet initial ne produit pas un très heureux effet. Ce sont là de ces formes que le hasard seul réalise, en passant, et auxquelles on ne revient jamais. Il est évident que si les deux premières vers avaient une rime à eux, la strophe serait parfaite ; car il n'y a en définitive que trois septains au plus qui soient bons : *abab ccb*, peut-être *aab cbcb*, et enfin *aab cccb* ; et c'est bien le dernier qui est le meilleur, surtout quand on a des vers courts pour la rime triple, comme c'était le cas. Je n'en veux pour preuve que ces strophes sur *La jeune fille*, qui ont précisément les mêmes mesures que celle de Lamartine :

Ton front est pur, ton rire est franc et ton pied leste.
Tu viens sur terre ainsi que la neige céleste,
Qui, pour nous éblouir et pour tourbillonner,
Descend, chaste symbole,
Blanche, légère et folle,
Et toujours danse et vole,
Et vient papillonner.....

La vie est un spectacle où tu viens curieuse :
Sera-t-il beau pour toi?... L'illusion joyeuse,
Comme une toile d'or, te le cache gaiement.
Sois heureuse à son ombre,
Fais des rêves sans nombre ;
Hélas ! le drame est sombre,
Mais le rideau charmant ! (2)

(1) *Médit.*, I, 8 (3 strophes). Mêmes rimes dans Conon de Béthune, en décasyllabes. Dans Coucy, on trouve *abbaaba* et *abbabaa*.

(2) Anaïs Ségalas : voir dans A. Séché, *Muses françaises*, I, 342. Quelques poètes ont essayé des formes sans alternance : voir par exemple *abcacbc* en tétras., et *abcbcba* en octos., dans Vielé-Griffin, *Poèmes*, 42 et 47.

LE HUITAIN

§ 1. — *Huitains anciens.*

Il y a, comme on peut croire, bien des formes possibles de huitains, non pas seulement à cause de la variété possible des mesures, mais par la multitude des dispositions que peuvent prendre les rimes elles-mêmes. Pourtant, il y en a en somme fort peu, il n'y en a presque point, qui soient des strophes véritables. En fait, la plupart du temps, les huitains ne sont que des quatrains géminés, et les quatrains géminés sont toujours des quatrains : la disposition typographique n'y change rien. Pendant longtemps même, il n'y en eut pas d'autres, et l'on peut dire qu'il n'y a guère que les modernes qui aient trouvé le moyen de faire du huitain une véritable strophe. C'est ce qui résultera d'un examen rapide des formes de huitains qui ont été employés aux différentes époques.

Le Moyen âge d'abord, avec son quatrain initial *abab*, suivi de toutes les combinaisons possibles, a dû en connaître beaucoup (1). Parmi ces combinaisons, une seule prévalut, du moins chez nous, *abab bcbc*, sur trois rimes, dont une quadruple : c'est le fameux huitain de Villon et de Marot, le couplet de ballade qui a été de beaucoup le plus usité. Or qu'est cela, sinon précisément le quatrain enchaîné dont nous avons parlé précédemment, *abab, bcbc, cdcd*, etc. ? Et cela est si vrai que les huitains

(1) Dans Conon de Béthune seul, et il est bien mince, on trouve, en vers de dix et de sept, *ababbaab*, *ababaaba*, *ababcbbc*, *ababcbcb*. Signalons aussi *abab bccb*, fréquent dans A. de la Halle, *ababbaab*, qui est dans A. Chartier, Christine de Pisan, Greban, enfin *abababab*, fréquent dans Rutebeuf : c'est la « stance sicilienne », inaugurée chez les Allemands par Ruckert en 1820 (Kaufmann, *op. cit.*).

eux-mêmes sont souvent enchaînés comme les quatrains : *abab bcbc, cdcddede,* etc.

Ce huitain est partout au Moyen âge. C'est presque le seul rythme de Villon. La Renaissance devait évidemment l'éliminer de sa lyrique. Et pourtant Marot l'a beaucoup employé, mais pas dans ses *Psaumes.* On ne le trouve chez lui que dans les *Epitres,* les *Chansons,* et surtout les *Epigrammes* : il devient alors une sorte de poème à forme fixe, comme le rondeau ou le triolet :

Plus ne suis ce que j'ai été,
Et ne le saurais jamais être ;
Mon beau printemps et mon été
On fait le saut par la fenêtre.
Amour, tu as été mon maître :
Je t'ai servi sur tous les dieux.
Oh ! si je pouvais deux fois naître,
Comme je te servirais mieux ! (1)

Une telle forme avait au moins cet avantage que les parties en étaient liées, et formaient un tout. Seulement, elle était condamnée par sa rime quadruple, et c'est pour ce motif que Marot l'exclut de ses *Psaumes* (2). Aussi est-on fort surpris de la trouver plusieurs fois dans les *Odes* de Ronsard, et même en *huitains enchaînés,* ce qui est le Moyen âge le plus suranné (3). Depuis, on ne l'a guère employée qu'à titre de pastiche. C'est ainsi que Sarasin écrit en *style marotique* son *Testament de Goulu,* c'est-à-dire Montmaur, en huitains d'octosyllabes alternés avec des huitains de décasyllabes (4). Les épigrammes de cette

(1) *Epigr.* 208 ; cf. *épitres* 12 et 49, et *chansons* 3, 7 et 42 ; et en décas., *épitre* 30 et *chanson* 8. Comme exemple de longs poèmes, on peut citer le *Chant de paix* et le *Chant d'amour,* de Maclou de La Haye (*Œuv.* de 1553), qui ont respectivement 69 et 85 strophes de décasyllabes, et la *Chasse d'amour,* de F. de Belleforest, qui a 400 huitains d'octosyllabes.

(2) On peut ajouter qu'il y a entre *abab bcbc* et *abab cdcd* une différence analogue à celle qui existe entre 8.12.12.8 et 12.8.12.8 ; c'est une symétrie en quelque sorte horizontale, et qui n'a pas le caractère proprement lyrique de l'*alternance* (symétrie verticale), laquelle implique *répétition,* et non pas *renversement.*

(3) En vers de dix : *Odes,* V, 32 ; de huit : II, 3 (éd. Becq, 106), 10, 11, et p. 400 ; de six : II, 6. On trouve même le huitain sur deux rimes *ababbaba,* en vers de de six ou de huit, dans Hugues Salel et dans les *Apologues* de Haudent, et jusque dans R. Garnier.

(4) Rimes *a* et *b* masc., *c* fém., dans tous les couplets, sauf un.

forme (on en fit pendant fort longtemps) sont aussi écrites généralement en style marotique, notamment celles de J.-B. Rousseau (1). En dehors de l'épigramme et de la ballade, ressuscitée dans la seconde moitié du siècle dernier, on ne peut signaler que quelques fantaisies individuelles (2). On notera que ce huitain est presque toujours isométrique, et presque toujours aussi en vers de dix ou huit.

En dehors de cette forme, le Moyen âge en a connu une autre, plus fameuse encore peut-être, mais pas en France ; c'est l'octave italienne, *abababcc* (3), le rythme du *Roland furieux* et de la *Jérusalem délivrée.* L'Espagne, le Portugal, l'Angleterre, ont aussi connu ce rythme : c'est celui des *Lusiades* de Camoëns, et du *don Juan* et autres poèmes de Byron (4). Il est surprenant que la France en ait fait si peu d'usage, d'autant plus qu'elle l'a peut-être bien inventé. Il serait en effet bien peu vraisemblable que la poésie courtoise n'eut jamais mis *abcc* à la suite du quatrain traditionnel *abab,* et l'on trouve en effet cette combinaison dans Thibaut de Champagne, où elle fut sans doute l'effet du hasard (5). Toujours est-il qu'on en usa fort peu. Même au XVIe siècle, malgré l'imitation italienne, c'est à peine si on la rencontre çà et là, par exemple dans Mellin de Saint-Gelais et dans quarante-six strophes des *Poèmes* de Baïf (6). Mais quand

(1) Il y en a plus de cent dans cette forme, en vers de dix ou de huit.

(2) Par exemple dans Banville et Richepin, comme aussi dans Swinburne. Ajoutons que M. Bouchor a traduit la *Chanson de Roland* dans ce rythme, en décasyllabes.

(3) Peut-être dérivée du *strambotto* toscan.

(4) Il fut introduit en Angleterre par Surrey et Wyat. Spenser en fit grand usage. On le trouve naturellement chez les traducteurs de la *Jérusalem* et du *Roland*, FAIRFAX et HARRINGTON, et aussi dans GAY, dans KEATS, dans LONGFELLOW, et surtout dans SHELLEY. C'est dans ce rythme que Rob. Browning écrivit les *Deux poètes du Croisic*, en 160 octaves. On le trouve même dans Goethe.

(5) Ed. TARBÉ, p. 7. Pasquier avait déjà fait cette remarque, et après lui, l'abbé Massieu (*Hist. de la poés. franç.*, p. 142). Ce n'est donc pas Boccace qui a inventé le premier cette strophe. D'autre part, à supposer qu'il l'ait dérivée directement du *strambotto* italien, on a dérivé cette forme elle-même de l'ancien *estrabot* ou *estrambot* normand (G. PARIS, *Journal des savants*, sept. 1889).

(6) Saint-Gelais l'emploie dans ses épigrammes, en huitains séparés (t. II, pp. 49, 55, 57, etc.) : c'est exactement le *strambotto* des derniers quattrocentistes pétrarquisants de l'Italie, Chariteo, Tebaldeo, Serafino, Sasso, qui en avaient fait le cadre de l'épigramme (voir VIANEY, *Le Pétrarquisme en France*) ;

Desportes traduit ou imite les octaves italiennes, c'est en stances de six alexandrins (1). Ainsi fera Malherbe, traduisant le Tansille ; ainsi feront tous les autres. Le XVIIe siècle ne connaît pas du tout l'octave, et les romantiques n'ont pas songé à la ressusciter. Cela se conçoit, car, avec sa rime double finale, ce n'est pas à proprement parler, pour nous du moins, une strophe lyrique, mais un cadre tout à fait conventionnel, qui ne peut convenir qu'à de longs récits. Cela pourrait au besoin, comme le sixain de Musset, remplacer l'alexandrin suivi, mais c'est tout. Au surplus, même chez les étrangers, elle a surtout servi pour de longs poèmes (2).

Une autre forme, également propre au Moyen âge, c'est la forme *abaab bcc* (qqf. *aabab bcc*), qu'il faut bien se garder de décomposer, comme fait Quicherat, en un distique croisé et trois de rimes plates, ce qui ne ressemble à rien : il y a là un quintil très caractérisé, avec un tercet enchaîné par la rime initiale, suivant l'usage du temps. Ce huitain dérive manifestement du septain *abab bcc*. Il a les mêmes caractères, et comme lui se retrouve parfois dans la première moitié du XVIe siècle, en vers de dix et quelquefois huit. Mais il appartient surtout au XVe (3).

aussi Saint-Gelais l'appelle-t-il *strambot*. Voici une des strophes de Baïf (II, 97, ou Becq, 26) :

> La brebiette paît la verdure nouvelle,
> Et voit pour son amour les béliers se heurter ;
> Dans le milieu des eaux le gai dauphin sautèle,
> Qu'on voit humainement sa compagne accoster ;
> On voit le passereau dessus la passerelle
> En une heure cent fois lascivement monter ;
> Et vous prenez plaisir de rendre votre vie
> Solitaire à l'écart de toute compagnie !

Il existe aussi en octaves une traduction des quinze premiers chants de l'*Arioste*, par JEAN FOURNIER.

(1) Quelquefois aussi en quatrains doubles.

(2) De nos jours, Ampère a traduit en octaves de décasyllabes 87 octaves de l'*Arioste*. Des Masures a interverti les rimes du troisième distique, dans une longue pièce adressée à Du Bellay (BECQ, *Poètes fr.*, 43) ; nous retrouverons cette disposition plus loin avec les *Stances* de l'Infante, de Corneille.

(3) C'était un des mètres préférés des Rhétoriqueurs, Chastelain, Molinet, Olivier de la Marche (350 huitains dans le *Chevalier délibéré*), Gringore, et même Cretin, J. Lemaire, J. Bouchet, voire Marot et Rabelais. Cf. CHATELAIN, *Recherches*, pp. 100 et 103, et LANGLOIS, pp. 274-75. Comme le septain correspondant, et plus encore peut-être, ce huitain fut particulièrement employé dans

L'élimination de la rime quadruple devait évidemment changer le huitain *abab bcbc* en un double quatrain croisé à quatre rimes, *abab cdcd*, avec césure naturelle au milieu (1). Malheureusement, en faisant disparaître le lien qui unissait les quatrains, on supprimait l'unité de la strophe : deux quatrains juxtaposés font toujours deux quatrains. Marot le vit bien, mais Ronsard et les autres ne le virent pas. Ils ne s'en sont même pas tenus au quatrain croisé : comme il y a trois formes de quatrains, car les rimes suivies comptent à cette époque, il y avait donc en réalité neuf combinaisons possibles (2). Et toutes ont été employées, quoique moins fréquemment, jusqu'à celle qui se réduit simplement aux rimes suivies : on la trouve plusieurs fois dans Ronsard (3). Généralement, quand le pre-

des couplets à proverbe final, isolant le dernier vers : voir Montaiglon, II, 38, III, 168, etc., en octos., et IX, 297, 321, XII, pass., en décas. En dehors de cette destination, il servait particulièrement à des complaintes, en décasyllabes. Il a encore ce rôle dans Marot (*Complainte* 3). En voici un exemple avec proverbe, emprunté à J. Marot :

Les miens enfants qui dedans ma cloîture
Avez été conçus et élevés,
Les uns extraits de noble géniture,
Les autres non, néanmoins par nature
D'Eve et d'Adam tous origine avez :
Dont m'est avis que par raison devez
Vous entr'aimer d'une amour fraternelle.
Guerre entre amis trop plus qu'autre est mortelle.

(1) Voir, en vers de huit : Ronsard, *Odes*, II, 12 ; en vers de sept : *ibid.*, III, 3 (42 str. f.), et 20 (29 str. f.), IV, 10 (36 str.), et V, 10 ; en vers de six : *ibid.*, IV, 2 ; (avec refrain en sus), et 3 (Becq, 128 et 129), et Baïf, éd. Becq, 148 et 156. Dans le moyen haut allemand, cette strophe, toujours masculine, dérivait du quatrain des *Nibelungen*, à rimes plates, mais rimé en outre à la césure (Kaufmann, *op. cit.*).

(2) Chacun des quatrains *abab*, *abba*, *aabb*, pouvant être suivi de l'un quelconque des trois. Schiller a mélangé toutes ces formes dans sa traduction en huitains libres des livres I et IV de l'*Enéide* (135 et 128 str.).

(3) Voir l'alex. dans Magny, *Odes*, I, 138 (f.), sans parler des 2.000 vers de la *Croisade*, de J. de Boyssières ; le décas. dans Ronsard, *Odes*, I, 22 (éd. Becq, 98), et Baïf, *ps.* 68 ; l'octos. dans Ronsard, I, 131 (f.), VI, 401, et VIII, 146 (f.) ; l'heptas. dans Jodelle, éd. Van Bever, 145 (rimes masc.) Cf. *abab ccdd* en octos., dans Magny, *Odes*, II, 170 (Becq, *Poètes*, 96), en heptas. dans Ronsard, *Odes*, V, 3 (f.) ; *abba ccdd* en octos. dans Baïf, II, 102 (f.) ; *aabb cdcd* en octos. dans Magny, *Odes*, II, 67 (f.), et *aabb cddc* en heptas. dans Magny encore, *Odes*, II, 126 et 138, et Ronsard, II, 440 (Cf. *Le Bon gîte*, de Déroulède, en octos.).

mier quatrain était embrassé, le second l'était aussi de préférence : *abba cddc* (1). C'était un moyen d'avoir des strophes identiques, les quatrains ne l'étant pas (2). Mais le XVI[e] siècle ne reculait pas devant les combinaisons où le quatrain embrassé alterne avec le quatrain croisé ou suivi, sans se soucier le moins du monde d'alterner les strophes (3).

Le XVII[e] siècle a continué à employer les quatrains doubles, mais de préférence en rimes croisées, et surtout dans la chanson, où ils n'ont jamais cessé d'être usités. Voici par exemple un couplet fameux de Maître Adam, en vers de sept, plus rares que ceux de huit et dix :

Aussitôt que la lumière
Vient redorer nos coteaux,
Pressé d'un désir de boire,
Je caresse les tonneaux.
Ravi de revoir l'Aurore,
Le verre en main, je lui dis :
Voit-on plus au rive More
Que sur mon nez de rubis? (4)

On ne s'est pas contenté d'employer plusieurs combinaisons de rimes : on a varié aussi dès le principe les combinaisons de mesures ; et comme chaque forme de quatrain peut en somme

(1) Voir, en octos., AUBIGNÉ, III, 119, 130, 142 (éd. van Bever, 40), et 317 (f.) ; en heptas., BAÏF, *ps.* 73 (éd. Becq, 341). Ronsard a employé les vers de dix et de sept, mais sur deux rimes, comme au Moyen âge, *abba acca* : voir *Odes*, I, 18, et p. 456. Le rythme *abba cddc* est une des formes préférées des troubadours, dont on sait le goût pour le quatrain initial embrassé ; pourtant, beaucoup d'entre eux préféraient encore *abbaccdd* ; *abbacdcd* était moins employé : voir MAUS, pp. 116 et 119, et cf. *ababcddc*, p. 111.

(2) Pour Marmontel même, il n'y a pas d'autre huitain (*Eléments de litt.*, éd. Didot, III, 325).

(3) Le rythme *abab cddc* est fréquent au XVI[e] siècle ; voir, en octos., BAÏF, éd. Becq, 266, ou l'ode sur la chasse de JODELLE (44 str.) ; en vers de sept et six, PELETIER, éd. Séché, 81 et 97 (BECQ, *Poètes*, 14). C'est aussi le rythme de la *Marseillaise* (f.) Il est fréquent également dans le moyen haut allemand (les deux quatrains restant masculins, malgré le voisinage de *b* et *c*), et dans le Moyen âge italien (ANCONA et COMPARETTI, *op. cit.*). Le rythme *abba cdcd* est plus rare : voir l'octos. dans BAÏF, éd. Becq, 43 et 155.

(4) Cf., en vers de six, la chanson de FABRE D'EGLANTINE, *Il pleut, il pleut, bergère* ; en vers de cinq, *Au clair de la lune*, ou la chanson de J.-J. ROUSSEAU, *Que le jour me dure.*

être combinée avec une autre quelconque, il faudrait multiplier le nombre des quatrains possibles par lui-même pour avoir le nombre de huitains possibles de cette catégorie. Nous n'entrerons pas dans ce détail, qui serait fastidieux. Il suffit de renvoyer le lecteur au chapitre du quatrain. On se bornera à quelques observations.

Le XVI[e] siècle met quelquefois à la suite l'un de l'autre deux quatrains isométriques, le second de vers plus courts :

Voici le père au double front
Le bon Janus qui renouvelle
Le cours de l'an qui en un rond
Amène la saison nouvelle.
  Renouvelons aussi
  Toute vieille pensée
  Et tuons le souci
  De fortune insensée (1).

On conçoit que quand les vers sont courts, la gémination des quatrains est assez naturelle, la césure étant nécessairement plus faible. Voici une des chansons les plus fameuses de la fin du XVI[e] siècle.

Charlotte, si ton âme
Se veut ore allumer
De cette douce flamme
Qui nous force d'aimer,
  Allons, contents,
Allons sous la verdure,
Allons, tandis que dure
Notre jeune printemps (2).

Mais si courts que soient les vers, ce sont tout de même deux quatrains. Et cela est bien plus sensible au XVII[e] siècle, où l'on gémine presque uniquement des combinaisons diverses d'alexandrins et d'octosyllabes (3).

(1) Du Bellay, *Du premier jour de l'an* (Becq, 109). Cf. Marot, chanson 9.

(2) Gilles Durant, *Odes*, I, 3. On notera qu'ici, les quatrains n'étant pas de même espèce, l'alternance des rimes, qui est observée entre les huitains, tous identiques, ne l'est pas entre les quatrains, ce qui achève de les distinguer. Le rythme se retrouve identiquement dans Bertaut. Il était déjà dans Trellon. Ce doit être un rythme de chanson populaire.

(3) Port-Royal (c'est-à-dire Lancelot), admirait particulièrement la *Paraphrase du Cantique de Judith*, par Godeau, en stances de huit vers : « On n'en

Les modernes ont à peu près abandonné le quatrain géminé. Je ne vois guère que Lamartine qui soit retourné à ce système, à l'époque des *Recueillements*. Il a géminé plusieurs fois le quatrain à clausule, 12.12.12.8, soit avec lui-même, soit avec le quatrain d'alexandrins, croisé ou même embrassé, soit encore avec 8.12.12.12 (1). C'est ainsi que la fameuse réponse *A Némésis* est en sept alexandrins suivis d'un octosyllabe. Lamartine a le goût des strophes massives. Et sans doute cette gémination s'explique souvent par l'ampleur de la période : malgré la césure, les quatrains géminés ont ensemble plus de rapport qu'ils n'en ont avec les voisins. Mais V. Hugo sait aussi manier la grande période ; pourtant, en pareil cas, il aime mieux alterner les quatrains que de les géminer, en quoi il est parfaitement logique : pour lui deux quatrains ne sont jamais que deux quatrains (2).

Il y a un cas cependant où les poètes sont conduits nécessairement à géminer les quatrains : c'est quand le second se termine par un refrain. On peut dire en effet que le refrain assure l'unité de la strophe, et il est assez naturel qu'il se répète à la fin de

fit jamais de plus belles », dit-il, et il ne nomme même pas Godeau, tant la pièce est fameuse (*Méthode latine*, 508). Cette pièce est faite de quatrains d'octos. croisés, géminés avec des quatrains 8.12.8.12, parfaitement distincts :

Grand Dieu, qui nous vis dans la guerre
Le jouet d'un prince insolent,
Enfin tu lances le tonnerre,
Dont le coup nous semblait si lent :
Tu nous fais voir que la prudence
Sans ton divin secours ne peut rien affermir,
Et que l'œil de la Providence
Veille, quand les mortels l'accusent de dormir.

La longueur des vers six et huit rapproche un peu ce rythme de celui du dizain. On peut citer aussi à côté de cette pièce le ps. 136 du même auteur, qui est assez beau, et où le septième vers seul a douze syllabes. *Le Chant du Départ*, de M.-J. Chénier, est en 12.8.12.8 8.8.8.8 (cf., du même, un *Hymne en l'honneur de Hoche*, en octos.)

(1) *Rec. poét.*, 2, 5, 14, 15 ; *Poés. div.*, 7, 9, 20, 41.

(2) Voir *Odes*, V, 6, 17 ; *Chât.*, IV, 4 et 7, et *La Fin* ; *Cont.*, III, 4, et IV, 15 ; Q. Vents, III, 17, 22, 25. Les exceptions sont négligeables : quelques strophes de la vingtième année (*Odes*, I, 5, et IV, 13) ; deux strophes encore, alternées avec des dizains (*Crép.*, 1), parce que si le huitain était divisé, cela ferait alterner *trois* strophes différentes, ce qui serait beaucoup ; et enfin deux stro-

chaque strophe et non de deux en deux, d'autant plus que le refrain est souvent de deux vers, ce qui fait que les rimes sont pareilles dans la seconde moitié de toutes les strophes. C'est ce que V. Hugo a fait plusieurs fois. Les refrains de quelques-unes de ces pièces sont célèbres :

Enfants, voici des bœufs qui passent,
Cachez vos rouges tabliers !

Dans la galère capitane
Nous étions quatre-vingt rameurs.

Allez, allez, ô jeunes filles,
Cueillir des bleuets dans les blés ! (1)

Cela s'est toujours fait, naturellement, et tout le monde connaît par exemple la fameuse villanelle de Desportes :

Rozette, pour un peu d'absence,
Votre cœur vous avez changé ;
Et moi, sachant cette inconstance,
Le mien autre part j'ai rangé.
Jamais plus beauté si légère
Sur moi tant de pouvoir n'aura.
Nous verrons, volage bergère,
Qui premier s'en repentira (2).

L'octosyllabe est la mesure la plus ordinaire de ces huitains.

phes des *Contemplations* (*II*, 24), en 12.8.12.8 12.12.8.8 ; le tout en rimes croisées. Dans une *Orientale* (*Le Voile*), il a dû grouper aussi les quatrains d'octosyllabes, pour séparer les paroles de la sœur des réponses monostiques des quatre frères. Nous citerons pour finir une fantaisie amusante de Rollinat sur deux rimes, *Mes Pipes* (*Dans les Brandes*, LXI ; cf. *Les Bêtes*, p. 145) :

Le jour comme à minuit,
Je fume,
Car le tabac parfume
L'ennui.

O mes pipes, sans bruit
Dans vos nimbes de brume,
Je hume
La nuit.

(1) *Ballade* 13 (crois.) et *Orient.*, 8 et 32 (emb.) Cf. *Toute la Lyre*, VI, 19 (en vers de sept), et VII, 23 (5).

(2) Cette pièce a été parodiée dans la même forme par AUBIGNÉ (III, 134, ou éd. Van Bever, 44), qui estime qu'ils se repentiront tous les deux. Voir un commentaire de ces deux textes dans H. MONOD, *La Jeunesse d'Agrippa d'Aubigné*. Cf., en vers de six, la chanson de Laborde, attribuée à la reine Hortense : *Partant pour la Syrie*.

Mais V. Hugo a aussi employé des formes hétérométriques. Il y a d'abord *Gastibelza*, « Guitare » des *Rayons et Ombres*, popularisée autrefois par la musique de Monpou, en vers de dix et quatre croisés ; puis la sérénade de *Marie Tudor*, en six vers de deux et deux de quatre, répandue par la musique de Gounod, avec son refrain varié : *Chantez, ma belle, Chantez toujours* ; enfin, une Chanson des *Châtiments* (VII, 6), en vers de huit et quatre alternés (1).

Les strophes à refrains appellent évidemment la musique, et ce sont moins des strophes que des couplets. Aussi les trouve-t-on surtout dans la chanson, bien plus encore que les quatrains géminés sans refrains. Est-il besoin de rappeler tant de chansons célèbres, soit pour les paroles, soit pour la musique, la *Fauvette*, de Millevoye (musique de Bizet), les *Hirondelles*, de Béranger, les *Deux gendarmes*, de G. Nadaud, etc., etc. (2) ?

Pour terminer sur ce point, on notera que quelques métriciens ont cru qu'on pourrait remédier au manque d'unité du huitain ainsi constitué, en supprimant radicalement la césure du quatrième vers, afin de le rendre inséparable du cinquième. Mais c'est ce que les poètes ont rarement fait. En quoi ils ont eu parfaitement raison. Dans la chanson, d'abord, cela est matériellement impossible, à cause de la musique. Et dans la strophe purement lyrique, outre qu'il est assez difficile de s'imposer l'obligation de déplacer constamment la césure, ou sera-t-elle ? Et s'il n'y en a plus de fixe, que deviendra le rythme ? Et qu'est-ce qu'une strophe de huit vers sans rythme ? Ce sont des remèdes dont on dit qu'ils sont pires que le mal. Le seul remède ici, c'est de ne pas géminer les quatrains, à moins qu'ils ne soient de vers extrêmement courts.

Les poètes ne tardèrent pas à s'apercevoir que la strophe de deux quatrains était assez médiocre (3). Dès le XVIe siècle, on

(1) Au lieu d'un refrain, c'est un écho qu'on trouve dans une chanson de *Toute la Lyre*, VII, 23 (10), en sept vers de huit et un de deux. Cf. la fameuse *Fermière* d'Heg. Moreau, déjà signalée au chapitre du *quatrain* pour l'alternance des vers de huit et six.

(2) Au contraire, les chansons de P. Dupont, les *Bœufs*, *la Chanson du blé* et cent autres, sont en quatrains géminés *sans refrains*.

(3) Elle s'est maintenue néanmoins dans les autres langues mieux que chez nous.

trouve à la place, ça et là, des sixains *aab ccb*, augmentés d'un distique *dd* (1). Le sixain, ordinairement isométrique, est aussi quelquefois symétrique, et le distique est parfois d'une autre mesure : ces dispositions semblent dérivées de celles qu'on employa pour *abab cc*. Mais ce huitain, avec sa rime double finale, de même sexe que la rime initiale, n'est pas meilleur que le quatrain double. Tout au plus est-il bon pour la chanson, qui fera généralement du distique final un refrain, tout comme dans le sixain *abab cc* (2).

Les mêmes réflexions, ou à peu près, s'imposent pour la variante *aab cbc dd*, imaginée par Baïf, à la suite du sixain *aab cbc*. Il est vrai que Baïf, pour unir plus étroitement les éléments de la strophe, mit la césure après le cinquième vers (*aab cb cdd*). Résultat médiocre et vain effort : les meilleures pièces écrites avec cette disposition de rimes sont le *Blason de la Rose*, et le *Blason de la Marguerite*, de Jean de la Taille, où le distique final sert précisément de refrain :

La Rose est des fleurs tout l'honneur,
Qui en grâce et divine odeur
Toutes les belles fleurs surpasse,
Et qui ne doit au soir flétrir
Comme une autre fleur qui se passe,
Mais en honneur toujours fleurir :
J'aime sur toute fleur déclose
A chanter l'honneur de la Rose (3).

C'est au même système qu'il faut rattacher encore les *Stances*

(1) L'exemple le plus ancien est de J. Martin, en décas., dans sa trad. des *Azolains* de Bembo. Cf. les 108 strophes du *Conte de l'infante Genièvre*, à la suite de la *Tricarite* de C. de Taillemont. Desportes employa le vers de huit et celui de douze, qu'on retrouve dans cinquante-trois stances de Léon Dierx.

(2) J. Peletier avait imaginé de mettre un quatrain isométrique embrassé entre deux distiques de vers plus longs (*aa bccb dd*) : Ronsard imita cette disposition dans une de ses premières pièces (II, 425), qu'il rejeta ensuite fort judicieusement.

(3) Ed. de Maulde, II, 148 et 154 (Becq, *Poètes français*, 254 et 255) ; cf. Baïf, éd. Becq, 65. J. de la Taille a employé le même rythme, sans refrain, dans le *Songe* (II, 151, f.), et le *Blason de la Marguerite et des autres pierres précieuses* (III, 207, m.), pièce distincte de celles que nous venons de citer. L'alexandrin est dans Corneille. Ce rythme était déjà dans les troubadours, en vers de dix et de sept (Maus, 102), et on le retrouve chez les étrangers : voir Wordsworth, éd. Chandos, pp. 74 et 75.

de l'Infante, au V[e] acte du *Cid* : cette fois, c'est au sixain *ababba* que Corneille ajoute le distique *cc* : mais ce n'est pas meilleur :

T'écouterai-je encor, respect de ma naissance,
Qui fais un crime de mes feux?
T'écouterai-je, amour, dont la douce puissance
Contre ce fier tyran fait révolter mes vœux?
Pauvre princesse, auquel des deux
Dois-tu prêter obéissance?
Rodrigue, ta valeur te rend digne de moi ;
Mais, pour être vaillant, tu n'es pas fils de roi.

Le XVII[e] siècle essaya d'améliorer ces formes médiocres. Il n'y avait pour cela qu'un moyen : c'était, au lieu d'ajouter un distique final *dd* (ou *cc*), de répéter les deux rimes finales du sixain, soit dans le même ordre, soit dans l'ordre inverse. Ces nouvelles dispositions, très peu employées pour le sixain *aab cbc*, eurent un succès passager avec le sixain normal *aab ccb*, grâce d'abord à Théophile, puis et surtout à Tristan, et donnèrent les huitains *aab ccb cb* (ou *cc bcb*), et, plus souvent, *aab ccb bc* (ou *cc bbc*). C'est dans le premier de ces rythmes que Théophile écrivit son ode *Contre l'hiver* :

La nacelle, attendant le flux
Des ondes qui ne courent plus,
Oisive au port est retenue ;
La tortue et les limaçons
Traînent leurs pas par les glaçons ;
L'oiseau, sur une branche nue,
Attend pour dire ses chansons
Que la feuille soit revenue.

Voici l'autre forme pour comparer :

Le vent s'enfuit dans les ormeaux,
Et pressant les feuillus rameaux,
Abat le reste de la nue ;
Iris a perdu ses couleurs ;
L'air n'a plus d'ombre ni de pleurs ;
La bergère, aux champs revenue,
Mouillant sa jambe toute nue,
Foule les herbes et les fleurs (1).

(1) THÉOPHILE, *A M. de L. sur la mort de son père* (II, 231, pièce posthume). On avait vu déjà *aab aab ba* dans MARG. DE NAVARRE, en 7.4.7 7.4.7 4.6 (*Œuvres*, III, 145). On avait même vu *aab ccbcb*, en vers de huit, dans JODELLE, II, 60 (éd. Van Bever, 127).

Tristan goûta particulièrement ce rythme. Dans son premier livre, les *Plaintes d'Acante,* il en donna deux exemples, qu'il reproduisit dans les *Amours,* avec deux autres (1). Et il recommença dans la *Lyre* et dans les *Vers héroïques.*

Il va sans dire que ces formes ne se sont guère employées qu'en octosyllabes (2). Mais, même en octosyllabes, il faut bien reconnaître que si elles sont meilleures que les précédentes, par l'isolement de la rime finale, elles ne sont encore pas très fameuses. Après le troisième vers, il n'y a plus de césure fixe, et l'oreille ne sait où se prendre. Le rythme n'est pas sûr. La forme *aab ccb cb,* qui fut moins employée que l'autre, pouvait donner de meilleurs résultats au point de vue du rythme ; mais la strophe semblait terminée au sixième vers, et dès lors manquait d'unité. Les modernes n'ont pas repris ces formes, qui après tout sont médiocres.

§ 2. — *Huitains modernes.*

Les modernes ont compris que le seul moyen de faire un huitain viable, dont les parties fussent liées, et qui eût une valeur lyrique, c'était encore, comme dans le septain, de tripler la troisième rime *c,* procédé que les classiques et même la Renaissance s'interdisaient généralement. Mais cela fait, la strophe pouvait encore avoir deux formes, entre lesquelles beaucoup de poètes ont hésité. En triplant la rime *c* seule, on avait *abab cccb,* qui paraît dérivé directement du septain *abab ccb,* et offre un meilleur équilibre. En triplant les deux rimes doubles du sixain, on avait *aaab cccb.* Cette seconde forme n'était pas nouvelle, mais l'emploi en avait toujours été assez restreint. La première était presque sans exemple, au moins depuis la Renaissance, et ce fut une véritable réinvention.

Laquelle des deux est la meilleure, c'est ce qu'il est assez diffi-

(1) Voir l'éd. Madeleine, pp. 53, 72, 127, 144. Il y joint (p. 145), *aab cbc dd,* qu'il a peut-être emprunté encore aux Anglais : voir notamment Alex. Brome (*Engl. Poets,* 1810, t. VI).

(2) Tristan a pourtant mélangé les vers de huit et douze, mais dans la forme *aab cbccb,* qui est extrêmement rare (éd. Van Bever, 127). Corneille l'avait fait, après Rotrou, pour la forme *aab ccbbc.*

cile de décider. La forme *abab cccb* paraît avoir moins d'unité, le quatrain initial faisant un tout ; mais d'autre part, la rime triple empêche toute confusion, et l'oreille n'hésite jamais sur le rythme, qui est immédiatement saisi. La forme *aaab cccb* paraît avoir une unité plus parfaite, car nulle part la strophe n'est terminée avant la fin ; et de plus, la rime *b*, qui termine la strophe, est seulement double, ce qui vaut mieux ; mais d'autre part, la rime triple est beaucoup moins naturelle en tête d'une strophe, devant une rime encore inconnue, que devant la rime finale, déjà connue, et attendue par l'oreille. Qu'on se rappelle ce que nous avons dit à propos du septain, où la forme *aaab ccb* a été fort peu employée à côté de *aab cccb*. En fait, c'est la forme *aaab cccb* qui prévalut, surtout dans les formes hétérométriques, parce qu'elle permet de construire une foule de formes *symétriques*, qui ne s'accommodent pas du tout de la forme *abab cccb*. Pourtant V. Hugo préféra celle-ci : lui, qui avait un instinct si sûr du rythme, semble avoir eu une certaine répugnance pour la rime triple initiale. Mais peut-être avait-il simplement une préférence de père pour la forme *abab cccb*.

Toutefois, est-ce bien lui qui l'a inventée, ou plutôt réinventée ? (1) Sans remonter bien haut, ni aller bien loin, il y a une chanson de Nodier, le *Retour au Village*, en vers de sept et trois, d'un très joli rythme, qui paraît antérieure :

Le soleil toujours le même
Parcourt des chemins tracés,
Et de son beau diadème
Nuls traits ne sont effacés.
Ce qui passe
Et s'efface,
C'est la trace
Des plaisirs qui sont passés (2).

(1) Je dis réinventée : cf. Jeanroy, p. 512. On la trouve, en vers de dix, dans la septième chanson de Gace Brulé (cf. les chansons 18, 34 et 45), et chez les troubadours (Maus, 108), sans parler des formes hétérométriques. On la trouve aussi sur deux rimes (*abababaab*), en vers de huit, dans Rutebeuf, I, 174 (Cf. *aabbaaab*, 8.8.4.4.8.4.4.8, dans la *Passion* de Greban, p. 154). Il y a aussi une forme hétérométrique dans P. Mathieu, *Esther*, IV. Enfin, j'ai trouvé des exemples de *abab cccb* dans Brome (*English Poets*, 1810, t. VI, pp. 660 et 674), et dans Wordsworth (éd. Chandos, p. 83), d'où peut-être cette strophe nous est revenue. On trouve d'autre part *aabbaaab* dans Chastelain, VII, 452.

(2) Voir Van Bever, *Poètes de terroir*, II, 135.

Quoi qu'il en soit, V. Hugo l'employa au moins douze fois en strophes isométriques de toutes mesures, entre 1823 et 1834. Il y a surtout deux pièces fameuses, qu'on a imitées plus d'une fois : d'abord une *Ballade*, en vers de trois :

Qu'un gros carme
Chartrier
Ait pour arme
L'encrier ;
Qu'une fille
Sous la grille
S'égosille
A crier ;

Nous qui sommes,
De par Dieu,
Gentils hommes
De haut lieu,
Il faut faire
Bruit sur terre,
Et la guerre
N'est qu'un jeu (1).

Ensuite une *Orientale*, les *Djinns*, où se trouvent réunies toutes les mesures de deux à dix, en deux séries, croissante et décroissante. En voici un fragment :

C'est l'essaim des Djinns qui passe,
Et tourbillonne en sifflant.
Les ifs, que leur vol fracasse,
Craquent comme un p n brûlant.
Leur troupeau lourd et rapide,
Volant dans l espace vide,
Semble un nuage livide
Qui porte un éclair au flanc.

Prophète ! si ta main me sauve
De ces impurs démons des soirs,
J'irai prosterner mon front chauve
Devant tes sacrés encensoirs !
Fais que sur ces portes fidèles
Meure leur souffle d'étincelles,
Et qu'en vain l'ongle de leurs ailes
Grince et crie à ces vitraux noirs ! (2)

On voit que cette strophe ne manque pas d'une certaine envergure, qui vraiment la rapproche de la strophe classique de

(1) *Le Pas d'armes du roi Jean*, mis en musique et orchestré par Saint-Saëns. Cf. les cinquante-trois strophes de Le Vavasseur (*Œuv.*, IV, 43).

(2) V. Hugo ne se doutait pas qu'une série décroissante analogue, en rimes plates, se trouvait déjà, d'ailleurs sans aucun motif, dans les *Foresteries* du vieux Vauquelin. Les *Djinns* ont été imités plus d'une fois, notamment par MONSELET (*Poés.*, 279 et 333), qui imita aussi le *Pas d'armes* (*ibid.* 288). Cf. les

dix vers. Aussi ne peut-on guère avec elle dépasser le vers de huit. L'alexandrin ne s'est employé qu'en strophes hétérométriques, et encore c'est fort rare.

Les strophes hétérométriques ne sont d'ailleurs pas nombreuses. V. Hugo en a réalisé une avant de renoncer à ce rythme, et il a choisi la meilleure forme, c'est-à-dire celle où les vers *b* sont plus courts :

S'il est un charmant gazon
  Que le ciel arrose,
Où brille en toute saison
  Quelque fleur éclose,
Où l'on cueille à pleine main
Lys, chèvrefeuille et jasmin,
J'en veux faire le chemin
  Où ton pied se pose !

On reconnaît ici le rythme de la *Chanson* d'Alceste, dans le *Misanthrope,* imitée par le même V. Hugo dans les *Misérables* (1). Dans le rythme de Nodier, c'étaient les vers *c* qui étaient plus courts : cela était encore assez réussi, et on aurait pu imiter cette disposition (2).

On a quelquefois remplacé *abab* par *abba,* mais sans succès (3).

Nous avons dit que la strophe qui triple les rimes *a* et *c* n'était pas nouvelle. Le Moyen âge a connu cet accroissement du sixain, sous sa forme primitive, c'est-à-dire sur deux rimes : *aaab*

vers de huit dans *Odes*, V, 15, ceux de sept dans *Ball.*, 4, et *Orient.*, 1, ceux de six, dans une autre *Orientale*, la *Captive* :

Mais surtout quand la brise
Me touche en voltigeant,
La nuit j'aime être assise,
Etre assise en songeant,

L'œil sur la mer profonde,
Tandis que, pâle et blonde,
La lune ouvre dans l'onde
Son éventail d'argent.

Cf. la parodie de Banville dans les *Odes funambulesques*. On trouvera le vers de cinq dans les *F. d'aut.*, 20, et les *Ch. du Crép.*, 20, celui de quatre dans le *Lai du Paris nocturne*, de Coppée (*Guerre de cent ans*, II, 4).

(1) Livre III, iv, 5. Ce rythme est déjà dans sa forme parfaite chez Thibaut de Champagne, et dans une chanson attribuée à Coucy.

(2) Non seulement on ne l'a point imitée, mais on n'a même pas réalisé 8.4.8.4 8.8.8.4 qui serait meilleur que 8.6.8.6, 8.8.8.6.

(3) Voir la *Vendangeuse*, de Banville, dans les *Odelettes*, en *abba ccac*, J. Richepin a réalisé aussi *abba ccca*, en intercalant un refrain entre les strophes, pour l'alternance des rimes (*La Bombarde*, *Trois petits oiseaux*).

aaab (1). On la trouve encore ainsi dans Jean Lemaire, en décasyllabes (2). Elle disparut au XVI[e] siècle, à part quelques formes symétriques, dont nous parlerons tout à l'heure. Le XVII[e] et le XVIII[e] siècle ne la connurent pas, sauf tout au plus dans quelques chansons, également hétérométriques (3). Voici pourtant un couplet isométrique de Piron, comme il en mettait parfois dans ses opéras-comiques, et où l'auteur s'est amusé à réunir des rimes qui scandalisaient fort mal à propos La Harpe et Quicherat :

Quoi ! plus vite que la bise,
Je verrais l'heureux Cambyse
Captiver la beauté bise
Qui seule a su me toucher !
Ah ! cette cruauté m'outre :
Auparavant qu'on passe outre,
Je veux me pendre à la poutre
De notre plus haut plancher.

C'est exactement le même rythme et la même virtuosité, on pourrait dire la même gageure, que nous retrouvons dans la pièce fameuse d'Amédée Pommier sur la *Rime* :

La rime est un oiseau-mouche
Qui pour un rien s'effarouche,
Fuyant la main qui le touche,
Et sujet au vertigo.
Mais on la rend familière,
On la met dans sa volière,
Quand on s'appelle Molière,
Ou qu'on est Victor Hugo (4).

(1) Dans le *Mystère du vieil Testament*, on trouve les vers de huit (I, 114 et *pass.*), de sept (p. 71), et même de six (p. 77). Le vers de huit est aussi dans la *Passion* de Gréban (p. 323), ainsi que le vers de cinq, et quelques formes hétérométriques que nous signalerons plus loin ; et le vers de cinq dans la *Condamnation de Banquet*, et dans Cretin, p. 167, et encore dans Sibilet, *Iphig.*, f° 70. Cf. Chastelain, 96 sqq.

(2) Tome III, p. 90 : *De la Valitude et Convalescence de la Royne*, strophes 9-24 (v. ci-dessus, p. 6, note 4). La moitié seulement est en décasyllabes, l'autre moitié est sur trois mesures. Nous remarquerons que le sixain *abb acc*, d'ailleurs rare, n'a pas donné chez nous *abbb accc*, même en strophes symétriques, sauf dans Verlaine (*Invectives*, 69), en vers de huit ; on trouve aussi cette forme dans Rob. Browning, II, 635.

(3) Marmontel dit expressément que c'est une coupe « à l'italienne », et qu'on ne l'emploie que dans le chant (*Poétique franç.*, I, 311).

(4) *Colifichets et jeux de rimes* (ou *Poètes* de Crépet). Le même volume contient *La Fontaine de Jouvence*, « poème hydrothérapique », en trente strophes pareilles de tétrasyllabes.

C'est encore V. Hugo qui a remis cette forme en honneur (1). Quoiqu'il ait préféré l'autre, il a employé celle-ci deux ou trois fois, en vers de huit et de six :

Lorsqu'on ronge cent ponts de pierres,
Qu'on traverse les huit Bavières,
Qu'on reçoit soixante rivières
Et qu'on les dévore en fuyant ;
Qu'on a, comme une mer, sa houle ;
Quand sur le globe on se déroule,
Comme un serpent, et quand on coule
De l'occident à l'orient ! ... (2)

Où sont, enfants du Caire,
Ces flottes qui naguère
Emportaient à la guerre
Leurs mille matelots?
Ces voiles, où sont-elles,
Qu'armaient les infidèles,
Et qui prêtaient leurs ailes
A l'ongle des brûlots? (3)

Après lui, Lamartine l'a mise aussi en vers de huit dans les dernières *Méditations*. Mais le vers le plus employé en strophes isométriques, c'est dans la chanson qu'on le trouve, et c'est le vers de cinq, grâce surtout à une chanson fameuse de Désaugiers, fréquemment imitée, le *Tableau de Paris à cinq heures du matin* :

L'ombre s'évapore
Et déjà l'aurore
De ses rayons dore
Les toits d'alentour ;
Les lampes pâlissent,
Les maisons blanchissent,
Les marchés s'emplissent,
On a vu le jour.

J'entends Javotte,
Portant sa hotte,
Crier : Carotte,
Panais et chou-fleur !
Perçant et grêle
Son cri se mêle
A la voix frêle
Du noir ramoneur.

On voit que Désaugiers a géminé cette strophe avec une strophe symétrique, 4.4.4.5. Cette disposition complexe n'a pas

(1) Peut-être l'a-t-il empruntée (comme aussi la précédente) à Wordsworth, qui en a usé plusieurs fois : voir éd. Chandos, pp. 72, 73, 79, 80.

(2) *Le Danube en colère* (*Orient.*, 35). La strophe alterne avec un sixain fort rare : *abaabb*.

(3) *Navarin* (*Orient.*, V). Cf. deux couplets dans *Lucrèce Borgia*, III, 1, et autant dans *Esméralda*, III, 2. La même *Esméralda* offre quelques couplets en vers de trois, dans les deux formes (III, 1 et 3).

été souvent reproduite (1) ; mais la strophe en vers de cinq se retrouve chez la plupart des chansonniers de Montmartre et d'ailleurs, Jouy, Meusy, Xanrof, Ferny, Montoya, Boukay, etc., sans parler de la *Cantate* de *Bettine*, d'A. de Musset. L'alexandrin au contraire n'est point employé, ni même le décasyllabe moderne, que nous allons trouver dans la strophe hétérométrique.

Les strophes symétriques de ce rythme paraissent avoir été employées avant les strophes isométriques, et cela n'est pas pour surprendre : c'était le développement naturel de la strophe dite couée, c'est-à-dire du sixain symétrique *aabaab* avec *b* plus court (2). La forme la plus usitée au Moyen âge était faite du quatrain bien connu 10.10.10.4, répété ici quatre fois en huitains opposés sur deux rimes : *aaabaaab*, *bbbabbba*, disposition que nous avons déjà vue dans le sixain. Ce seizain se rencontre dans Machaut, dans Froissart, dans Christine de Pisan (3). C'est lui certainement qu'imita Peletier, quand il construisit le vers de six (*b*) avec des vers de dix, puis de douze, introduisant l'alexandrin dans la strophe une fois de plus avant Ronsard. La strophe 12.12.12.6 fut reproduite peu après par Ronsard lui-même (4) ; la strophe 10.10.10.6 par du Bellay dans une pièce fameuse, *Contre les Pétrarquistes*, déjà citée, et dont voici une autre strophe :

Nos bons aïeux, qui cet art démenoient,
Pour en parler Pétrarque n'apprenoient,
Ains franchement leur dame entretenoient,
Sans fard ou couverture ;

(1) Voir pourtant Montoya, *Chansons naïves*, 141. Le couplet symétrique 4.4.4.5 se trouve déjà dans A. Gouffé, avec d'autres pareils. Le vers de cinq seul était dans la *Passion* de Greban (p. 135), sur deux rimes, en huitains enchaînés : *aaabaaab*, *bbbcbbbc*, etc. (chaque rime répétée huit fois).

(2) Nous avons vu plus haut (p. 231, n. 2), le sixain 887 de la prose *Lauda Sion* s'élargir à la fin en huitain et même en dizain. Le même phénomène se produit plusieurs fois dans les *Proses* d'Adam de Saint-Victor, chez qui on trouve aussi des *Proses* en 8.8.8.7 (éd. Gautier, pp. 21 et 144).

(3) On trouve aussi 8.8.8.4 en seizains pareils dans le même Froissart (I, 310 sqq.), et 7.7.7.4 répété quatre fois, sur deux rimes, dans Froissart encore (I, 285), ainsi que 7.7.7.3 dans Alain Chartier (éd. Duchesne, p. 337) : cf. Fabri, *Rhét.*, II, 52. Nous avons dit plus haut (p. 127, n. 2), que les strophes saphiques allemandes, dès le début du xvie siècle, étaient quelquefois conjuguées en huitains par la rime finale.

(4) *Odes*, III, 15 (f.) Les rimes n'étaient pas alternées dans la pièce de Peletier, qui est traduite d'Horace.

Mais aussitôt qu'Amour s'est fait savant,
Lui qui étoit François auparavant,
Est devenu flatteur et décevant,
D'italique nature (1).

Cette forme de strophe, rare même dans l'école de Ronsard, qui s'interdisait généralement les trois rimes consécutives, disparut complètement après le XVIe siècle (2). Elle ne reparut qu'au XIXe, avec une pièce admirable, en vers de huit et quatre, la plus fameuse de toutes les pièces de cette forme, et le chef-d'œuvre probable de Cas. Delavigne, les *Limbes,* déjà cités (3).

Cette pièce eut un succès considérable, non pas peut-être immédiatement, mais plus tard. C'est vers la fin du siècle qu'elle fut le plus imitée. Rollinat a bien reproduit ce rythme une dizaine de fois, et toujours en strophes féminines (4). Voici par exemple la *Lune* :

Elle argente sur les talus
Les vieux troncs d'arbres vermoulus,
Et rend les saules chevelus
Si fantastiques,

(1) Voir l'*Introduction*, p. 33. Les mesures primitives, 10.10.10.4, se trouvent dans les *Juives*, de Garnier (acte II), sur trois rimes, bien entendu :

Nous te pleurons, lamentable cité,
Qui eus jadis tant de prospérité,
Et maintenant pleine d'adversité
Gis abattue.
Las ! au besoin tu aurais eu toujours
La main de Dieu levée à ton secours,
Qui maintenant de remparts et de tours
T'a dévêtue.

La chanson populaire conservait l'ordre inverse : voir 4.4.4.8 dans la cinquième chanson du quatorzième volume de la Bibl. gothique (1874).

(2) Les Anglais ne l'ont jamais abandonnée. Les *Nimphidia*, de Drayton (*Engl. Poets*, IV, 120), ont 88 strophes dans cette forme. Elle n'est pas rare dans W. Scott, et on la trouve parfois dans Longfellow et dans Wordsworth.

(3) Voir l'*Introduction*, p. 70. On trouve ce rythme dans une chanson de Panard (*Œuv.*, 1763, t. I, p. 447) ; mais ce n'est qu'une chanson, où le quatrième et le huitième vers sont des refrains. C'est dans les mêmes conditions que le sixain symétrique 8.8.4 s'était conservé.

(4) Nous avons vu que c'était aussi généralement la forme du sixain 8.8.4.

Qu'à ses rayons ensorceleurs
Ils ont l'air de femmes en pleurs
Qui penchent au v nt des douleurs
Leurs fronts mystiques (1).

On pense bien que la chanson n'a pas renoncé à ce rythme. C'est lui qui a fourni à Bruant ces pièces souvent imitées, qui ont pour refrains *Au bois d'Boulogne,* et *Au bois d'Vincennes* (2).

Les formes voisines ne furent guère moins employées. On a construit le vers de huit avec ceux de six (Richepin), de trois et de deux, le vers de sept avec ceux de cinq, quatre, surtout trois (J. Lemaître), et même deux (Samain). On est descendu jusqu'aux vers de six, cinq et quatre pris comme bases :

Car c'est chose suprême
D'aimer sans qu'on vous aime,
D'aimer toujours, quand même,
Sans cesse,
D'une amour incertaine,
Plus noble d'être vaine....
Et j'aime la lointaine
Princesse ! (3)

On est monté aussi jusqu'à l'alexandrin et au décasyllabe dans sa forme moderne :

Ecla s de saphir et de diamant,
Etoiles, je fus longtemps votre amant,
Et je vous parlais, le soir, ardemment,
Perdu dans la nue !...

(1) *Dans les Brandes*, III. Cf. *ib.*, 99 ; dans les *Névroses*, du même : le *Frisson*, le *Rossignol*, le *Ravin des coquelicots* ; dans l'*Abîme* : la *Pensée* et l'*Ennui* ; dans la *Nature* : le *Vent* et le *Ciel*.

(2) Cf. 8.8.8.4 8.8.8.2, dans Xanrof, *Chansons ironiques*, 192 (f.)

(3) Rostand, *La Princesse lointaine*, I, 4 ; on voit que les rimes sont féminines. Cf. 5.5.5.2, dans les *Matinales*, de P. Reboux (*Anthol. Delag.*, III, 405) : par un raffinement un peu excessif, l'auteur fait alterner des strophes où la rime *c* est seule féminine avec des strophes où elle est seule masculine.

Mais ma poésie a changé de cours,
Depuis que, tenant de naïfs discours,
Les petits cheveux au front coupés courts,
Sylvette est venue ! (1)

Nous avons cité tout à l'heure de Désaugiers un exemple de symétrie renversée (2). Le xve siècle a connu une symétrie plus complexe. La strophe couée ordinaire s'étant développée en huitains, il eut été bien surprenant que le sixain symétrique 7.3.7, si usité à cette époque, ne devînt pas à son tour 7.7.3.7 ou 7.3.7.7. C'est la première forme qui fut réalisée, et non la seconde (3). Les modernes ont négligé cette combinaison (4). Mais Musset a écrit à vingt ans de fort jolies *Stances,* dans un rythme qui, sans doute par hasard, se trouve être tout à fait semblable, sauf que le vers court est second, et non troisième :

Que j'aime à voir dans la vallée
Désolée,
Se lever comme un mausolée
Les quatre ailes d'un noir moutier !

(1) Rostand, *Roman.*, I, 9. Voici encore le vers de dix, avec celui de deux, dans l'*Automne*, de Léon Pichat :

Voici la saison des déclins charmants.
Ce mois jaune et triste a de doux moments
Où le cœur pensif à ses chers tourments
Se livre.
Adieu, les beaux jours que Dieu sut former !
Voici les derniers : sachons les aimer !
La nature va bientôt refermer
Son livre.

(2) C'est-à-dire avec les vers 4 et 8 plus longs. Cf. 8.8.8.12 dans Aug. Gaud (*Anthol. Delag.*, III, 68), avec vers longs isolés.

(3) On trouve 7.7.3.7 dans la *Passion* de Gréban, et dans les *Faits et dits* de Molinet, en huitains doubles sur deux rimes, comme plus haut. Or on se rappelle que 7.3.7, en sixains doubles opposés, était devenu le rythme favori du lay (voir p. 253) : ceci fut donc le *lay renforcé* (Molinet, dans Langlois, p. 242), ou *double lay* (Anon., *ibid.*, 260). Cf. Gréban, pp. 15, 191, 278, 376. On trouve même dans Gréban les combinaisons 3.5.8.10 et 10.8.3.5 (*Cant. de Sim.*, p. 88).

(4) Cf. pourtant 7.7.3.7 7.3.7.3, dans P. Reboux, *Matinales*, 26. Cf. aussi 7.3.3.7 dans Montaiglon, X, 181 (cf. *ibid.*, 182 et 186).

Que j'aime à voir près de l'austère
Monastère,
Au seuil du baron feudataire,
La croix blanche et le bénitier !

Pourquoi n'a-ton pas imité ces stances ? Elles ne sont pas d'un vilain rythme, encore qu'elles ne vaillent pas les précédentes (1).

En fait de strophes dissymétriques, après celles que nous avons citées en note, il n'y a guère que trois ou quatre formes à clausule, d'ailleurs très rares.

Dans une chanson posthume, V. Hugo a mis la double clausule de trois syllabes après six vers de sept.

Pour ne rien omettre, nous devons dire qu'on a quelquefois, mais bien rarement, commencé le huitain par un quintil : *aabab ccb* est dans les *Epaves* de Sully Prudhomme, en alexandrins ; *abaab ccb* dans les *Paysages de France et d'Italie*, de P. de Nolhac :

L'Anapos suit parmi les herbes,
Un lit tapissé de roseaux ;
En touffes hautes et superbes
Les papyrus groupent leurs gerbes,
Entrelacent leurs verts réseaux ;
On croit entendre des murmures
Sur les flottantes chevelures
Qui se penchent à fleur des eaux (2).

Cela semble assez bon d'abord (3). Et cela paraît être un développement naturel du septain *abab ccb*. Et pourtant ce n'est pas la même chose. Il y a un peu de gaucherie dans ces rythmes qui paraissent s'achever au cinquième vers, et qui repartent, pour répéter une rime qu'on n'attend plus. L'usage du dizain nous a suffisamment habitués à ne pas considérer un quatrain d'octosyllabes comme un tout, et le tercet qui développe *abab*, dans le septain, ne nous choque pas trop. De même, et mieux encore, la

(1) On pourrait essayer de même 7.3.7.7 ou 8.8.3.8, dont je n'ai point rencontré d'exemple.

(2) *La Source Cyané* (alterné avec des quatrains de décas. mod.)

(3) C'est assurément meilleur que le huitain des Rhétoriqueurs *abaabbcc*, dont nous parlons plus haut, p. 332, note 3 (Cf. *abaab bab*, dans MONTAIGLON, I, 241).

seconde partie du huitain *abab cccb* s'oppose nettement à la première, et par son importance, et par sa disposition propre ; manifestement, elle continue et ne recommence pas. Mais un simple tercet, venant après un quintil complet, a nécessairement l'air de commencer autre chose, et la strophe manque d'unité. Ce même tercet sera un peu moins choquant après un sixain, parce qu'on aura du moins trois parties nettement distinctes et parfaitement égales ; tandis qu'un distique suivi d'un premier tercet sur les mêmes rimes, puis d'un second avec une rime différente, a quelque chose de boiteux. Au surplus, ces dispositions de rimes ont pu se rencontrer chez tel poète en quête de rythmes inconnus ; mais l'abstention générale les condamne, et il faut bien qu'il y ait à cela des raisons (1).

(1) Il y a encore deux ou trois exemples de ce huitain ; de celui de Sully Prudhomme, qui met le distique entre les tercets (*Epaves*, 192), je n'en connais pas d'autre. Quant aux combinaisons qui excluent l'alternance des rimes, il y a aussi, entre autres, des *Essais métriques*, de P. de Nolhac. On préférera *abcd abcd*, que F. Viélé-Griffin (*Poèmes*, 42) a rendu presque admissible, mais à quel prix ! en employant le vers de quatre, ainsi que dans le septain de même espèce. Baïf, qui fut un grand chercheur de rythmes, avait déjà essayé *ababcacc*, et même *abbcacdd* (Becq, 71) ; mais est-il possible à l'oreille de s'y retrouver ? Même dans les versifications qui n'ont pas l'alternance des rimes, ces formes n'ont point eu de succès : elles ne sauratent en avoir beaucoup dans la nôtre.

LE NEUVAIN

A mesure que les strophes s'allongent, le nombre des formes *possibles* augmente naturellement dans des proportions considérables, surtout à cause des combinaisons possibles de mesures.

En fait, le nombre des formes *réelles*, c'est-à-dire réalisées par les poètes, va diminuant de plus en plus. D'abord, les strophes longues, surtout les impaires, sont beaucoup moins usitées que les strophes courtes. Ensuite, à mesure que les strophes s'allongent, les formes hétérométriques tendent de plus en plus à disparaître, et par exemple pour le neuvain elles sont assez rares. Quant aux combinaisons de rimes, un dépouillement très étendu en fait découvrir beaucoup, mais la plupart n'ont presque jamais été employées, étant fort médiocres. Pour le neuvain, strophe assez peu usitée, nous ne chercherons pas à savoir le nombre des formes possibles, ni même réelles ; nous nous contenterons d'examiner celles dont il y a au moins *quelques* exemples (1).

Nous laisserons de côté d'abord les formes qui ont une rime quadruple : elles appartiennent au Moyen âge, particulièrement au xve siècle. La principale est la forme *aabaab bc c*, employée généralement en décasyllabes (2). Elle dérive directement du septain *abab bc c*, ainsi que le huitain *abaab bc c*, et, comme ces deux formes, elle a été fréquemment employée avec proverbe

(1) On trouvera les autres dans le *Répertoire*.

(2) Voir la *Légende de Pierre Faifeu*, de Ch. Bourdigné, les *Folles entreprises*, les *Menus propos* et le *Testament de Lucifer*, de Gringore, et surtout le *Labyrinthe de Fortune*, de J. Bouchet, où l'on trouve ce rythme quinze fois.

final (1). Elle a été complètement éliminée de la lyrique moderne (2).

En dehors de la rime quadruple, on trouve quelquefois le neuvain construit sur trois rimes triples. Mais les combinaisons qui donnent ce résultat ne valent pas grand chose. Si les rimes triples se suivent, *aaa bbb ccc,* ce sont simplement des tercets monorimes (3). V. Hugo a réalisé en vers de cinq, dans une *Ballade,* une forme voisine, où les rimes ne se suivent par trois que deux fois, *a bbba ccca* :

Mêlons-nous sans choix !
Tandis que la foule
Autour de lui roule,
Satan joyeux foule
L'autel et la croix.
L'heure est solennelle ;
La flamme éternelle
Semble sur son aile
La pourpre des rois...

Voici le signal !
L'enfer nous réclame,
Puisse un jour toute âme
N'avoir d'autre flamme
Que son noir fanal !
Puisse notre ronde
Dans l'ombre profonde
Enfermer le monde
D'un cercle infernal.

Ceci n'est évidemment qu'une variante inférieure du huitain *aaab cccb.* Un vers isolé a été ajouté en tête de la strophe, obligeant le poète, pour conserver la multiplicité des rimes féminines, à intercaler un refrain féminin entre les strophes (4). Cette strophe n'avait point d'avenir, et j'en ai trouvé fort peu d'exemples.

La meilleure combinaison sur trois rimes triples, ou la moins

(1) Voir Montaiglon, III, 129, VIII, 283, XII, 47 et 276, en décas. ; II, 187, X, 179, XI, 284, en octos., et pass. sans proverbes. On trouve aussi avec proverbe final *abad bccb d* : voir, dans Langlois, l'*Art de rhétorique* de 1524.

(2) C'est aussi au Moyen âge qu'il faudrait rattacher la fameuse *Stance de Spencer, ababbcbcc,* qui n'est autre que le vieux huitain de Villon et de Marot, à rime quadruple, suivi d'un vers plus long, qui rime avec le précédent. Et rien ne prouve mieux la différence radicale qui nous sépare des Anglais au point de vue des formes lyriques : la *Stance* de *Spencer,* avec sa rime double finale, a eu chez eux un succès considérable, qui n'est point épuisé ; elle est même passée de là chez quelques autres peuples ; je n'ai en pas trouvé un seul exemple en France, pas plus pour des poèmes étendus que pour des œuvres proprement lyriques.

(3) C'est le cas dans Mme Desbordes-Valmore, II, 82, en octos.

(4) A moins que ce ne soit le distique refrain qui l'a obligé à ajouter un vers masculin en tête de la strophe. Il se pourrait aussi que ce neuvain fût dérivé du septain *abbacca.*

mauvaise, eût été peut-être *ab aab cccb,* avec ses trois parties entre lesquelle il y a gradation ; et justement je ne l'ai rencontrée nulle part (1) ! Nous en devinons la raison, que nous avons déjà vue à propos du huitain : on ne fait rien de bon avec le quintil initial, qui se suffit à lui-même trop manifestement, et auquel il n'y a rien à ajouter, à moins de supprimer la césure, et par suite le rythme.

Et puis, d'une façon générale, une rime triple dans une strophe, cela fait assez bien ; deux, c'est déjà beaucoup : elles ne passent qu'avec une symétrie parfaite ; trois, c'est trop.

Ainsi le neuvain, ne pouvant se faire sur trois rimes, a dû se faire sur quatre, dont une seule est triple. Ceci mène naturellement à composer la strophe d'un quatrain et d'un quintil. Et cela fait deux parties que la rime ne lie pas : c'est un inconvénient dont il faut s'accommoder désormais. Nous avons vu déjà combien il était difficile de réaliser un huitain ayant une parfaite unité. A partir de neuf vers, les strophes sont nécessairement composées de deux parties. Et comme la césure ne saurait être en contradiction avec les rimes, il faudra donc que le lien soit d'autant plus étroit pour le fond qu'il n'y en aura plus dans la forme, sans quoi on aurait simplement deux strophes alternées. Mieux encore : il sera bon que la seconde partie ne soit en quelque sorte que le développement de la première. Ce sera la caractéristique essentielle du dizain, qui commence à se manifester déjà dans le neuvain.

C'est une raison majeure pour que le quatrain précède le quintil. On pense bien d'ailleurs que le quintil initial ne saurait être beaucoup meilleur avec quatre rimes qu'avec trois ; et c'est ce que les poètes ont parfaitement compris. On en trouve cependant quelques exemples, même chez V. Hugo. Mais ces formes ne se justifient guère que par la présence d'un refrain, qui s'accommode mieux du quatrain final ; et c'est précisément le cas des trois ou quatre pièces qu'on trouve dans V. Hugo, lesquelles sont uniquement des chansons (2).

(1) J'ai trouvé seulement *aababccb* et *aaabcbccb* (en octos.), dans S.-Ch. Leconte, *La Tentation de l'homme*, 96 et 135 ; et *abaabccbc* (en alex.), dans Roinard, *La Mort du Rêve*, 1.

(2) *Voix int.*, 24 (*abbab cdcd*, en pentas.) ; d'autre part, *Chât.*, III, 10 (*abaab cdcd*), et VII, 14 (*ababb cdcd*), l'une et l'autre en vers de huit, avec refrains de douze et six et de huit et douze ; enfin *Art d'être grand-père*, 16

Ainsi le neuvain classique débute par un quatrain. Nous venons de signaler sa parenté à ce point de vue avec le dizain. On peut aller plus loin. Sans affirmer absolument que le neuvain dérive du dizain, on peut croire que plusieurs de ceux qui l'ont employé ont trouvé sans doute que le dizain avait trop d'envergure pour certains sujets ; et pour en atténuer le lyrisme excessif, tout en conservant une période assez étendue, ils ont amputé le sixain final d'une de ses rimes et l'ont réduit à un quintil. Il est certain que la strophe qu'on obtient ainsi reste très lyrique, mais n'a plus du tout l'ampleur et l'envolée que les deux rimes doubles donnent au dizain classique, et c'est précisément ce ce qu'il fallait.

Reste à savoir quelle rime les poètes ont supprimée, autrement dit quel quintil ils ont ajouté au quatrain initial. Ils n'ont pas pris parti nettement ; ils paraissent avoir hésité entre les deux principaux quintils, *aabab* et *abaab* : peut-être ont-ils préféré le premier, mais assez peu. L'avantage du quintil *abaab* au point de vue de l'isolement de la rime finale devait pourtant se retrouver dans le neuvain *abab cdccd* ; mais d'abord, ce neuvain avait l'inconvénient de comprimer un distique entre un quatrain et un tercet ; d'autre part, et surtout, le quintil s'oppose mieux au quatrain, s'il débute par une rime double, un troisième distique ayant l'air de commencer une nouvelle strophe ; enfin, si on veut atténuer le lyrisme du dizain, il est clair que c'est au moment où il va finir, au moment où l'oreille attend une seconde rime double, que le ton de l'ode, enflé par le premier tercet, doit s'abaisser subitement par la simple répétition des deux dernières rimes. On peut donc dire assez justement que le vrai dizain diminué, c'est *abab ccdcd*, le neuvain *abab cdccd* étant plutôt un huitain augmenté, de forme moins heureuse.

(*abaab cdcd*, ou plutôt *aba abc dcd*, trois pentas. servant de refrain après six alexandrins). La première de ces formes est aussi dans l'*Hélène*, de Leconte de Lisle, ainsi que *aabab cdcd*, en strophes hétérométriques ; la seconde était déjà en décasyllabes chez Jean Lemaire (sur trois rimes, *abaab bcbc*), et dans une *Oraison* de Marg. de Navarre, en 150 couplets (cf. Montaiglon, VI et XII, *pass.*), en vers de huit et de sept dans Boisrobert et Colletet ; la troisième, dans Corrozet, en décas., et dans Ronsard, en vers de sept et trois (II, 386), chanson à refrain imitée de l'école de Saint-Gelais, et qui remonte au Moyen âge (voir Laumonier, *Ronsard*, p. xlviii, note 3). On trouve aussi dans Ronsard (*Odes*, V, 1, f.), *abaab cddc*, en octos., repris par Boisrobert.

Naturellement, le neuvain n'est pas nouveau (1). Chez les modernes, la forme *abab ccdcd* remonte au moins à Desportes (2). Elle se trouve aussi dans Saint-Amant. On voit qu'il s'en faut que Rousseau l'ait inventée, comme on l'a cru ; c'est seulement lui qui en a fait le plus grand usage, et on l'a souvent imité au XVIIIe siècle. L'erreur vient de ce qu'on a mal interprété un passage du poète :

Abbé chéri des neuf sœurs,
Qui, dans ta philosophie,
Sais faire entrer les douceurs
Du commerce de la vie :
Tandis qu'en nombres impairs
Je te trace ici les vers
Que m'a dictés mon caprice,
Que fais-tu dans ces déserts
Qu'enferme ton bénéfice ?

M. Faguet a cru que Rousseau revendiquait ici pour lui-même la paternité de la strophe de neuf vers. Mais cette interprétation ne s'impose pas du tout, et Rousseau devait connaître Saint-Amant. Comme Saint-Amant, il baisse le ton en réduisant le dizain d'un vers (3). Il a d'ailleurs employé le neuvain dans des sujets plus graves :

Dans ces jours destinés aux larmes,
Où mes ennemis en fureur
Aiguisaient contre moi les armes
De l'imposture et de l'erreur :

(1) Il est évidemment connu de la poésie courtoise du Moyen âge, où l'on trouve toutes les formes de strophes qui débutent par un quatrain : voir les chansons de Gace Brulé, et les ballades de Ch. d'Orléans. Cf. aussi les *Chansons du XVe siècle*, de G. Paris, p. 139, et les *Romances et past.* de Bartsch, p. 292 (heptas., sur quatre rimes), sans compter Eust. Deschamps et Christine de Pisan.

(2) Voir deux strophes citées dans l'*Introduction*, p. 51 (*Chanson des Amours d'Hippolyte*). A vrai dire, Corrozet avait déjà employé ce rythme dans ses fables, mais sans alterner les rimes. D'autre part, on avait vu le vers de dix chez J. Lemaire (IV, 239), mais sur trois rimes, *abab ccbcb*. Si l'on veut voir l'effet que produirait l'alexandrin, on en trouvera une strophe réalisée par hasard au début de la *Nuit d'août*, à côté de deux strophes d'octosyllabes.

(3) Saint-Amant emploie le neuvain même dans l'épigramme, à la place du dizain de Maynard.

Lorsqu'une coupable licence
Empoisonnait mon innocence,
Le Seigneur fut mon seul recours :
J'implorai sa toute-puissance,
Et sa main vint à mon secours (1).

Marmontel, qui ne jure que par Rousseau, ne connaît que cette forme du neuvain : « Elle n'a pas, dit-il, la noblesse et la pompe du dizain ; en revanche, elle a une variété, une légèreté qui qui flatte sensiblement l'oreille. Son agrément résulte des divisions proportionnelles 4, 3 et 2, qu'on y a ménagées, comme pour en diminuer le poids et en accélérer la marche (2). »

Nous citerons encore, en heptasyllabes, une pièce « adorable » de Fontanes (le mot est de Sainte-Beuve), dans la forme féminine, parfaitement appropriée au sujet :

Ou vas-tu, jeune beauté ?
Bientôt Vesper va descendre ;
Dans cet asile écarté
La nuit pourra te surprendre ;
Du haut d'un tertre lointain
J'ai vu ton pied clandestin
Se glisser sur la bruyère :
Souvent ton œil incertain
Se détournait en arrière (3).

(1) Rousseau, *Odes*, I, 7 et 4, en vers de huit ; cf. II, 2 et 7, et IV, 3, en vers de sept.

(2) *Poétique franç.*, I, 312.

(3) Fontanes, *Œuvres*, I, 135. Dans l'étude qui est en tête de l'édition, Sainte-Beuve cite la pièce (p. civ), et ajoute : « Comme le rythme sert bien l'attention, et tout à la fois exprime le malin, le tendre et le mélancolique ! Comme cette strophe de neuf vers déjoue à temps et dérobe vers la fin la majesté de la strophe de dix, ... et l'incline d'une chute aimable à la grâce. »

Rousseau a terminé une fois la strophe par un alexandrin (I, *Epode*) :

Quand pourrai-je dire à l'impie :
Tremble, lâche, frémis d'effroi ;
De ton Dieu la haine assoupie
Est prête à s'éveiller sur toi :
Dans ta criminelle carrière
Tu ne mis jamais de barrière
Entre sa crainte et tes fureurs ;
Puisse mon heureuse prière
D'un châtiment trop dû t'épargner les horreurs.

Dès l'instant qu'il n'y a qu'un alexandrin, c'est à la fin qu'il doit se mettre. Leconte de Lisle a construit la même strophe en octosyllabes, sur trois

C'est Saint-Amant qui nous fournira un exemple de strophe hétérométrique dans le meilleur *schéma* :

J'ai vu ma chère Céphise
D'un soupir ardent,
Montrer comme elle est éprise,
En me regardant ;
J'ai vu son beau sein d'ivoire,
Près de qui la neige est noire,
Emu de mon sort,
Et je n'ai pas pour sa gloire
Enduré la mort (1).

Le même Saint-Amant a encore employé ce quintil dans deux autres pièces, mais à la suite d'un quatrain embrassé, notamment dans les soixante-sept stances du *Passage de Gibraltar* (2).

rimes, dans la *Chute des étoiles*. Peut-être a-t-il cru ainsi lier davantage les parties de la strophe, mais ce serait une erreur :

Tombez, ô perles dénouées,
Pâles étoiles, dans la mer.
Un brouillard de roses nuées
Emerge de l'horizon clair ;
A l'Orient plein d'étincelles
Le vent joyeux bat de ses ailes
L'onde que brode un vif éclair.
Tombez, ô perles immortelles,
Pâles étoiles, dans la mer.
Poèmes barbares.

Mais à la vérité, ceci n'est qu'un septain, avec répétition, nécessairement modifiée, des deux premiers vers, suivant un procédé qui est très familier à Leconte de Lisle.

(1) Saint-Amant, *Regrets* (I, 266). C'est précisément ce même schéma qu'on trouvait dans les *Chansons du XVe siècle* (6.4.6.4 6.6.4.6.4). Cf. aussi 7.7.7.7 7.7.3.7.3, *abab aabab*, dans Gonthier de Soignies (Scheler, *Trouvères belges*). Mais les strophes hétérométriques sont très rares dans ce neuvain. On en trouvera deux strophes un peu massives dans V. Hugo, *Toute la Lyre*, VII, 3.

(2) Matelots, taillons de l'avant ;
Notre navire est bon de voile ;
Ça, du vin, pour boire à l'étoile
Qui va nous conduire au Levant.
A toi, la belle et petite Ourse,
A toi, lampe de notre course,
Quand le grand falot est gîté !
Il n'est point d'humeur si rebourse
Qui ne se crève à ta santé.
Cf. *Œuvres* II, 37.

C'est aussi le quatrain embrassé qui est dans l'ode de Sarasin *Sur la prise de Dunkerque*, en strophes féminines d'heptasyllabes :

Muse, quittons ces prairies,
Et pendons à ces ormeaux
Les rustiques chalumeaux
Qui flattoient nos rêveries :
Il faut, d'un air bien plus grand,
Sur ta lyre qu'en mourant
Malherbe nous a laissée,
Célébrer le conquérant
De Dunkerque terrassée.
Poés., 1657, p. 43.

On sait que Malherbe n'a pas employé le neuvain ; mais précisément ce que dit ici Sarasin nous montre encore le neuvain dérivant du dizain.

Passons à la forme *abab cdccd*. C'est Abraham de Vermeil qui l'a inaugurée en France dans sa forme moderne, sur quatre rimes (1). Nous avons vu le goût particulier qu'avait montré ce poète pour le quintil *abaab*. Il s'en servit pour des neuvains d'octosyllabes, qu'il inséra dans les *Muses Ralliées*, dès 1599 (2). Peu employé au XVIIe siècle, moins encore au XVIIIe, où l'on imitait de préférence la forme de Rousseau, ce neuvain a été repris au XIXe par quelques poètes, mais, chose curieuse, de préférence en strophes hétérométriques (3). Et ici nous voyons paraître l'alexandrin, en strophes presque isométriques, par exemple dans la *Marseillaise de la paix*, de Lamartine, avec clausule de huit syllabes, forme imitée depuis plusieurs fois. Mais c'est bien lourd ; ou plutôt ne sont-ce pas tout simplement des quatrains et des quintils alternés ? On en pourrait dire autant des neuvains que Musset a mis à la fin de la *Nuit de Décembre*, en vers de dix et huit, très régulièrement disposés en accord avec les rimes :

Qui donc es-tu ? — Tu n'es pas mon bon ange ;
    Jamais tu ne viens m'avertir.
Tu vois mes maux (c'est une chose étrange !)
    Et tu me regardes souffrir
Depuis vingt ans tu marches dans ma voie,
    Et je ne saurais t'appeler.
Qui donc es-tu, si c'est Dieu qui t'envoie ?
Tu me souris sans partager ma joie.
    Tu me plains sans me consoler.

L'impression inévitable est que le troisième distique commence une autre strophe. Et c'est bien ce qui rend cette disposi-

(1) Je dis en France, parce que l'Allemagne la pratiquait depuis un siècle : Voir KAUFMANN, p. 94. Cf. *abab bcbbc* dans MONTAIGLON, I, 305, II, 99, VIII, 39 (octos.), et dans les *Sept marchands de Naples*, facétie réimp. en 1838 dans la collection gothique de Silvestre (en décas., alternés avec un sixain de pentas.)

(2) Ed. de 1603, pp. 2-4 et 55. Avec le quatrain embrassé, *abba cdccd*, il fit, en alexandrins, une sorte de poème à forme fixe qu'il appela *muzain* : on n'en trouve que dans la *Seconde partie* du même recueil, parue en 1600.

(3) Quelquefois en vers de huit, à commencer par Millevoye, dans ses *ballades*, où le neuvième vers est un refrain varié. Je n'ai trouvé aucun exemple à aucune époque des vers de sept et six.

tion de rimes inférieure à la précédente, malgré le relief de la rime finale (1).

La strophe suivante permettra de juger l'effet que peut produire le vers de huit, et l'on verra qu'il est sensiblement le même :

Nysa, le t mps qui d'un coup d'aile
Brise les fleurs, a respecté
Le souvenir doux et fidèle
Qui de ton amour m'est resté.
Sur mon cœur saigne encor la place
Où ton pied charmant se posa ;
D'attendre en pleurant il se lasse.
Avant que l'âge ne le glace,
Reviens, Nysa (2).

On notera qu'avec ces deux quintils, *aabab* et *abaab*, si l'on embrasse le quatrain initial, les strophes commencent et finissent par des rimes de même sexe. C'est pour parer à cet inconvénient qu'on a parfois interverti les deux dernières rimes du quintil *aabab*, ce qui a donné *abba ccd dc*. Saint-Amant l'a fait plusieurs fois (3), en strophes isométriques ou hétérométriques, notamment dans les cent vingt couplets burlesques de l'*Albion* en heptasyllabes (4). C'est une forme assez médiocre, quoique V. Hugo l'ait employée une fois (5).

(1) Musset est pourtant revenu à cette disposition de rimes dans deux chansons : d'une part, *Adieu Suzon*, où la double clausule de quatre syllabes (refrain varié), après sept vers de huit, rapproche singulièrement le couplet du simple quatrain double ; d'autre part, mais à peu près seulement, dans *Mimi Pinson* (8.8.8.4 8.8.4 8.8, *abab cdc cd*, avec refrain). Quelques poètes ont imité la disposition de la *Nuit de décembre* en vers plus courts.

(2) A. Silvestre, *Les Ailes d'or*, V. Corneille, dans l'*Imitation*, a employé une strophe de trois mesures (12.12.12.12 12.8 12.6.12), et une autre de deux mesures, avec quatrain embrassé, en alexandrins suivis de deux octosyllabes (I, 21, et II, 8).

(3) Après Boisrobert, qui montra un goût particulier pour le neuvain : voir plus haut, p. 356, fin.

(4) Et les cent quatorze de l'idylle héroïque *La Généreuse* (8.8.8.8 12.8.8 12.8). Cf. encore corneille *Imit.*, III, 42 (8.8.12.12 12.8.12.8.12). Cette forme se trouve déjà dans Gillibert de Barneville, en un quatrain de décas., et un quintil de pentas. (Scheler, *Trouv. belges*, 57). Cf. Rossetti, éd. 1903, p. 240.

(5) Dans les *Chants du Crépuscule*, en heptasyllabes :

Au-dessus des passions,
Au-dessus de la colère,
Ton noble esprit ne sait faire
Que de nobles actions.
Quand jusqu'à nous tu te penches,
C'est ainsi que tu t'épanches
Sur nos cœurs que tu soumets.
D'un cygne il ne peut jamais
Tomber que des plumes blanches.
Crép., XXXVI.

D'autres combinaisons de rimes ont encore été employées, mais qui ne sont pas meilleures ou qui sont pires (1). On préférera sans doute la combinaison irrégulière *abab ccddb*, que Baïf a employée dans trois chansons des Amours :

Or vois-je bien qu'il faut vivre en servage ;
Adieu ma liberté :
Dans les liens de l'amoureux cordage
Je demeure arrêté.
J'ai connaissance
De la puissance
D'une maîtresse
Qu'Amour adresse.
O combien peut sur nous une beauté !

On voit que la dernière rime est fort loin de ses sœurs ; mais comme les vers qui ont les rimes *c* et *d* sont de quatre syllabes, chaque distique y fait l'effet d'un vers unique, si bien que le tout ressemble beaucoup au septain *abab ccb,* et en possède à peu près la valeur lyrique (2).

Pour en finir avec le quatrain initial, il faut signaler une jolie chanson de Pasquier, en rimes masculines *suivies,* où l'alternance des mesures corrige un peu la séquence des rimes :

Toutes les roses au réveil
Du clair soleil,
Se revêtent d'habits mondains
Dans nos jardins,
Puis prennent leurs habits de deuil
En un clin d'œil ;
Nature par un doux larcin
Dedans son sein
Leur donne en un jour vie et fin.

Et vous armez vos grands beautés
De cruautés ?
O folles, vous ne voyez pas
Que tels appas

(1) La *Belle gueuse,* qui en son temps fit la gloire poétique d'Urbain Chevreau, est en *abba cdcdc* (12.8.12.8 12.12.12.8.8).

(2) Baïf, I, 207, 231, 370 (Becq, 193). Cette forme curieuse, malgré la succession irrégulière des rimes, a été souvent reproduite telle quelle au xvie siècle. Les Anglais l'ont reprise en remplaçant le quatrain par un tercet (*aab ccddb* = *aab ccb*) : voir Donne (*English Poets,* V, 135) et Moore, éd. Tauchnitz, II, 128.

Vous causeront au départir
Un repentir,
Et mourrez de mêmes tourments
Sur vos vieux ans
Que, jeunes, paissiez vos amants.

La pièce est jolie, mais l'agencement n'a évidemment rien de lyrique (1).

Nous avons dit que la nécessité d'avoir quatre rimes avait conduit les poètes à composer le neuvain d'un quatrain et d'un quintil. Cette conséquence ne s'imposait pourtant pas absolument, et il y avait une autre combinaison : le sixain augmenté d'un troisième tercet. C'est ce neuvain que V. Hugo adopta, particulièrement dans les *Orientales* :

Ecoutez ! — Le canon gronde.
Il est temps qu'on lui réponde.
Le patient est le fort ;
Eclatent donc les bordées !
Sur ces nefs intimidées,
Frégates, jetez la mort !
Et qu'au souffle de vos bouches
Fondent ces vaisseaux farouches,
Broyés aux rochers du port.

Ce peuple s'éveille
Qui dormait la veille
Sans penser à Dieu.
Les grands palais croulent,
Mille chars qui roulent
Heurtent leur essieu ;
Et la foule accrue
Trouve en chaque rue
Un fleuve de feu.

Sous chaque étincelle
Grossit et ruisselle
Le feu souverain.
Vermeil et limpide
Il court plus rapide
Qu'un cheval sans frein ;
Et l'idole infâme
Croulant dans la flamme
Tord ses bras d'airain (2).

V. Hugo, qui goûtait peu sans doute le quatrain suivi d'un

(1) Becq, *Poètes franç.*, 307. La combinaison est beaucoup plus anglaise que française : voir Donne et Akenside (*Engl. Poets*, V et XIV). La combinaison *aabb cddcd*, qu'on trouve en vers de cinq dans *Mme de Soubise*, d'A. de Vigny, n'est pas plus lyrique, ni *abab cddcd*, qui est dans l'*Hélène* de Leconte de Lisle (à côté de la combinaison inverse citée plus haut, *abbab cdcd*), ni quelques autres, fort rares, dont nous ne parlerons pas.

(2) *Orient.*, 5 (*Navarin*), et 1 (*Le feu du ciel*) ; cf. *ibid.*, 31 (*Grenade*), déjà cité dans l'*Introduction*, p. 49. Voir aussi Th. Gautier, *Chant de Grillon*, et les trente strophes de Richepin dans la *Bombarde* (*Hier*, 8).

quintil, pensa peut-être qu'avec trois tercets les parties du neuvain étaient mieux liées. Il est certain que le troisième tercet, dont la rime finale est la même que celle des deux premiers, est fort bien lié avec eux ; mais il reste que la strophe paraît tout de même complète avec le sixième vers, et c'est là un inconvénient fort grave. L'inconvénient est moindre, quand les vers sont très *courts*, comme on vient de voir ; seulement les vers très courts employés seuls n'ont jamais été très fameux. En somme, ce neuvain ne présente pas d'avantage évident sur les autres, et ne les a pas supplantés.

Il n'est d'ailleurs pas nouveau : nous avons vu que la Pléiade, qui ignore les autres, avait employé celui-là, Jodelle et Baïf en vers de huit, et Belleau en vers de sept (1). Ce sont en effet les vers qui lui conviennent le mieux. Pourtant, les modernes n'ont pas reculé devant l'alexandrin (2). Est-ce pour alléger la strophe qu'ils la divisent alors en tercets ? N'est-ce pas plutôt pour rendre sensible à l'œil un rythme qui pourrait échapper à l'oreille, avec des vers si longs ? Mais la division typographique n'y change rien : ce sont des neuvains, et neuf alexandrins font une strophe terriblement massive et difficilement lyrique (3). Le moins qu'on puisse faire pour l'alléger, c'est d'y mêler quelques vers plus courts :

> Ces coquins vils qui font de la France une Chine,
> On entendra mon fouet claquer sur leur échine.
> Ils chantent : *Te Deum*, je crierai : *Memento* !
> Je fouaillerai les gens, les faits, les noms, les titres
> Porte-sabres et porte-mitres :
> Je les tiens dans mon vers comme dans un étau.
> On verra choir surplis, épaulettes, bréviaires,
> Et César sous mes étrivières
> Se sauver troussant son manteau (4).

(1) Jodelle, dans une ode à Claude Colet, qui est de 1553 (cf. une forme hétérom., éd. van Bever, 227) ; Baïf, dans *Antigone* ; Belleau, dans ses *Pierres précieuses*, en strophes géminées (*le Jaspe*). On trouvait déjà ce neuvain dans Marcabrun, en strophes hétérom. (Maus, 102).

(2) Notamment Th. Gautier. Il y a *une* strophe de V. Hugo en alex. (*Toute la Lyre*, II, 2), et *deux* en décas. (*Crép.*, 18).

(3) E. Dupuy, dans les *Parques*, n'a pas jugé à propos de prendre cette précaution, parfaitement inutile. Mais d'ailleurs les *Parques* ne sont pas un poème proprement lyrique.

(4) *Chât.*, I, 11. Cf., *ibid.*, VI, 6, deux strophes en 12.12.6 triplé.

Mais ici encore, la strophe paraît terminée avec le sixième vers. Même les formes si nombreuses de sixains symétriques *à vers courts* ont fourni en fait fort peu de neuvains : les poètes ont pensé que ces neuvains n'auraient pas une unité réelle, et ils s'en sont tenus au sixain. Voici pourtant un exemple tiré d'une complainte populaire de Gust. Mathieu, la *Légende de l'Etang*, qui a trente couplets féminins :

Le nez en l'air, la joue en feu,
L'enfant fuyait sous le ciel bleu,
        Et par la prairie.
Quand il eut fait de papillons
Et de bleuets par les sillons
        Sa moisson fleurie,
Voilà qu'il arrive à l'étang,
Le front mouillé, tout haletant,
        Face épanouie (1).

(1) Banville (après Régnier-Desmarais) a interverti les deux dernières rimes (*aab ccd dbd*) dans quelques strophes d'octos. et d'heptas. des *Cariatides* (*Songe d'hiver*, 1 et 6) : ceci rappelle le sixain *aab cbc*. Dans une romance de Desbordes-Valmore (II, 164), le neuvain se termine par le troisième distique (*aab ccb bdd*), mais le dernier vers est un refrain varié ; c'est un couplet, et non une strophe :

Mon seul amour, embrasse-moi.
Si la mort me veut avant toi,
Je bénis Dieu : tu m'as aimée !
Ce doux hymen eut peu d'instants.
Tu vois, les fleurs n'ont qu'un printemps,
Et la rose meurt embaumée.
Mais quand, sous tes pieds renfermée,
Tu viendras me parler tout bas,
Crains-tu que je n'entende pas ?

(*Œuv.*, éd. Lemerre, II, 164).

LE DIZAIN

§ 1. — *Le dizain classique isométrique.*

Parmi les formes innombrables que pourrait prendre le dizain, et les formes nombreuses qu'il a prises, on peut dire qu'une seule a survécu chez les modernes, et presque toujours en strophes isométriques, l'isométrie s'imposant aux strophes longues. Cette forme unique est naturellement une forme *composée,* comme l'était déjà le huitain, fort souvent, et le neuvain, presque toujours. Et la composition du dizain est facile à comprendre. Nous avons pu constater sans peine jusqu'à présent que les deux formes essentielles du lyrisme français sont le quatrain croisé *abab,* et le sixain également croisé (croisement de 2 et 1) *aab ccb.* La réunion de ces deux formes essentielles, la seconde développant la première, a donné le dizain *abab ccd eed,* que nous appellerons la forme pure, ou *normale,* pour la distinguer de ses variantes (1). C'est assurément une des formes lyriques les plus merveilleuses qui aient jamais existé dans la littérature de tous les temps et de tous les pays.

Cette forme admirable ne s'est pourtant pas imposée dès le premier jour. On en fait volontiers remonter l'invention à Ronsard, et l'on cite complaisamment la strophe fameuse de la deuxième ode pindarique (2) :

Comme un qui prend une coupe,
Seul honneur de son trésor,
Et de rang verse à la troupe
Du vin qui rit dedans l'or :

(1) Au XVIIe siècle, le dizain a en effet quatre formes, que nous examinerons séparément : *abab ccd eed, abba ccd eed, abab ccd ede, abba ccd ede.*

(2) La première dans l'édition de 1550. M. Laumonier fait remarquer justement que c'était une sorte de dédicace à Henri II (éd. Becq, p. 84).

Ainsi, versant la rosée
Dont ma langue est arrosée
Sur la race des Valois,
En son doux nectar j'abreuve
Le plus grand roi qui se treuve
Soit en armes ou en lois.

Etait-ce bien là une invention véritable ? L'association du quatrain et du sixain n'était pas nouvelle. On la trouve déjà dans le *Mystère du Vieil Testament* (1). Ronsard l'ignorait sans doute. Mais avant lui, Marot l'a employée dans deux psaumes, l'un en vers de dix pour le quatrain, de six pour le sixain, l'autre en vers de huit pour le quatrain, de cinq pour le sixain (2). Sans doute, ce n'est pas encore le dizain isométrique, qui prévaudra bientôt, et qui apparemment est la forme véritable du dizain. Pourtant, c'est déjà le dizain. On doit supposer qu'il reste au moins à Ronsard le mérite d'avoir réalisé le premier l'isométrie. Mais il n'en est rien. Sans remonter aux troubadours, on a vu dans l'*Introduction* que le dizain isométrique se rencontrait avant Ronsard, en vers de dix, dans les *Fables* de Corrozet, qui sont de 1542, et en vers de six dans Marguerite de Navarre et dans les chansons du temps, au moins sur quatre rimes. Et puis la forme, ou plutôt les formes que Ronsard a employées, car il en a plusieurs, étant toutes en heptasyllabes, n'ont encore été définitives ni les unes ni les autres ; il se trouve seulement que, parmi elles, on rencontre la meilleure de celles qui ont précédé et amené la forme définitive, laquelle sera *abab*

(1) Page 66. Et aussi dans la farce *La condamnation de Banquet* (sur trois rimes, *abab bbcbbc*) . Dans ces deux exemples le quatrain est en octosyllabes et le sixain en pentasyllabes. Cf. une chanson réimprimée dans la *Bibliothèque gothique* (13e du 14e vol., ou 17e du 18e vol.), où le quatrain est en heptas. et le sixain en tétras. Le dizain d'heptasyllabes lui-même a été pratiqué par les troubadours. Et je ne parle pas du Moyen âge italien (voir, dans Ancona et Comparetti, une pièce de Renaud d'Aquin en vers de sept, le 7e et le 10e de 11, la dernière atone bien entendu ; on trouve aussi chez d'autres le dizain sur quatre rimes, *ccbddb* ou *ccdccd*, pp. 379 et 433).

(2) Dans le premier (*ps.* 79) les rimes du quatrain sont suivies : Ronsard lui-même reproduisit exactement cette forme (*Odes*, II, 4), sauf que les rimes fém. sont *b*, *c* et *e*, au lieu de *a*, *b* et *d*, sans que l'alternance y soit davantage respectée.

ccd eed, en vers de *huit* syllabes : de cette forme, la première réalisation appartient, je crois, à Magny (1).

Ceci ne veut pas dire que Magny ait plus de mérite que Ronsard en l'occurrence : il lui était aussi facile de réaliser sa forme après Ronsard, qu'à Ronsard de réaliser la sienne après tout ce qui avait précédé. Mais au surplus, le vrai mérite, je dirais presque la véritable invention, appartient en pareil cas, non pas à celui qui a réalisé, *souvent par hasard*, telle ou telle variante plus ou moins heureuse d'une forme déjà connue, mais à celui qui a conçu et qui a prouvé qu'il avait conçu nettement et pleinement la valeur lyrique d'une forme employée par lui. Or le poète qui a véritablement conçu et senti la valeur lyrique du dizain classique, ce n'est pas plus Ronsard que Marot, pas plus Magny que Ronsard, c'est Malherbe !

Tel n'est pas l'avis de M. Laumonier : « Ronsard, dit-il, a évidemment senti l'excellence de la strophe qu'il a créée. » Va pour créée ! mais évidemment ? Et il ajoute : « Mais il est surprenant qu'il ne l'ait utilisée que trois fois dans toute son œuvre. » Mais alors où donc est l'évidence ? Et comment ne voit-on pas que la seconde proposition est une raison manifeste de douter de la première ? Laissons la surprise et voyons les faits. Où Ronsard a-t-il réalisé sa strophe ? *Dans les odes pindariques exclusivement*, c'est-à-dire dans ces groupements variés et arbitraires de quatrains, de quintils et de sixains, qui constituent l'erreur capitale du lyrisme de Ronsard. Que dans ces juxtapositions, dues apparemment au hasard, l'association du quatrain et du sixain croisés se soit aussi rencontrée fortuitement, rien n'est plus naturel : ce serait le contraire qui serait invraisemblable. Et comme les épodes y sont plus courtes que les strophes et antistrophes, lesquelles ont toujours plus de dix vers, sauf dans la seconde ode, il s'ensuit que c'est dans les épodes qu'on verra le plus de dizains, et toujours en vers de sept. On sait que dans l'ode à Michel de l'Hôpital il y a vingt-quatre dizains à quatrains embrassés (2). La forme pure, à quatrain croisé, est re-

(1) *Amours*, éd. Courbet, p. 141 ; cf. *Odes*, II, 197. Après lui vient Tahureau, dans l'*ode* 4 ; mais les rimes n'y sont pas alternées régulièrement. Avant Magny, Bèze avait réalisé dès 1551 le dizain d'octosyllabes, mais avec quatrain embrassé, *abba ccd eed*.

(2) Cette forme (en heptasyllabes) n'a guère servi depuis qu'à des épodes d'odes pindariques, à l'imitation de celle de Ronsard. Cf. *abba cc dede* (mau-

présentée tout juste par les deux strophes et antistrophes de l'ode 2, et par quelques épodes (1). Ce n'est pas énorme. Et cela fait, en somme, un groupe unique, en quelque sorte inévitable, en dehors duquel il n'y a plus rien dans l'œuvre entière du poète. Est-il vraisemblable qu'il n'y fût jamais revenu, si cette rencontre était autre chose que l'effet du hasard, si lui-même avait compris la valeur lyrique de la forme qu'il réalisait ? La vérité, c'est qu'une telle forme était trop lyrique, avait trop d'envergure et de puissance pour la poésie de Ronsard et de tout son siècle. Une forme faite pour chanter les héros ne saurait convenir aux chansons et odelettes qui sont le fond de la poésie de cette époque : ni lui ni aucun poète de son temps n'était préparé à en sentir la valeur. Elle fut employée pourtant beaucoup plus qu'on ne croirait. Il suffisait que Ronsard l'eût réalisée, et qu'elle ne fût pas manifestement mauvaise, pour qu'il fût certain qu'on l'imiterait. On l'imita donc, telle quelle, c'est-à-dire en vers de sept, presque toujours : la tradition était fixée, et j'en ai trouvé plus de vingt exemples avant Malherbe, mais rarement deux chez le même poète, ce qui est bien caractéristique (2). Quant au vers de huit, il est extrêmement rare ; Desportes l'emploie cependant une fois dans ses psaumes. Du Perron et Bertaut ne connaissent ni celui-là ni l'autre (3).

Enfin Malherbe vint. Et lui aussi suivit d'abord la tradition, et commença par le vers de sept, dans l'ode à Henri IV, *Sur la prise de Marseille,* qu'il ne publia pas, et que peut-être il n'acheva pas. En même temps il essayait aussi, sur le même sujet, quelques strophes sur deux mesures, une pour le quatrain, l'autre pour le sixain (4). Mais voici que bientôt il écrit l'ode de 1600, à Marie de Médicis, en vers de huit, et en vingt-trois strophes. Le rythme est trouvé, ou retrouvé, définitivement

vaise césure) dans l'unique épode de l'*ode* 14, et *aabb ccd eed* dans les trois strophes de II, 16, que précède un sixain hors série.

(1) Dans les *odes* 3, 9 et 12. Et encore les trois épodes de l'ode 3 n'ont pas les rimes alternées régulièrement, les rimes *b* et *c* étant féminines.

(2) Je signalerai la *Rose* de Baïf, qui est dans les *Passe-Temps* (Becq, 253).

(3) Je laisse de côté les odes « pindariques », notamment celle de Du Bellay (I, 207), où d'ailleurs les strophes ont le quatrain embrassé, et sont féminines.

(4) Ed. Lalane, *Poés.*, 7, pièce inachevée, avec quatrain embrassé (Cf. 111).

cette fois (1). Non qu'il faille pour cela mépriser le vers de sept : mais Malherbe préfère l'autre, et les poètes lui ont donné raison en général. Le vers de sept est même très peu usité en dehors de la forme pure. Quant à Malherbe, il n'y reviendra plus qu'une fois, dans une autre ode à Henri IV, *Sur le voyage de Sedan,* une de celles qu'il estimait le plus, tandis qu'il est revenu sept fois au vers de huit, dont quatre dans la forme pure, notamment dans une ode fameuse :

Que direz-vous, races futures,
Si quelquefois un vrai discours
Vous récite les aventures
De nos abominables jours ?
Lirez-vous, sans rougir de honte,
Que notre impiété surmonte
Les faits les plus audacieux,
Et les plus dignes du tonnerre,
Qui firent jamais à la terre
Sentir la colère des cieux ! (2)

Toutes ces pièces font près du tiers de l'œuvre de Malherbe. Aussi est-il vraiment le premier qui ait reconnu et proclamé, par son exemple, la haute valeur lyrique du dizain, et cela avec une appropriation parfaite de la forme au fond : car le dizain est essentiellement la strophe héroïque, qui participe en quelque sorte de l'épopée elle-même, en s'appliquant aux mêmes objets, quoique sur un ton fort différent. Si l'inventeur véritable est celui qui sait tirer parti d'une invention, et non celui qui la rencontre par hasard, c'est bien Malherbe qui est l'inventeur de la strophe héroïque. J'ai eu plus d'une fois l'occasion de contester à Malherbe les inventions qu'on lui prête bénévolement en matière de prosodie et de versifica-

(1) *Poés.*, 12. Je dois dire pourtant qu'immédiatement avant cette ode, le poète S. G. de La Roque, fort connu en son temps, venait de publier, dans ses *Œuvres* de 1599, deux *Odes* de même rythme, également officielles (*Sur le Baptême de M. le Dauphin*, et *Sur la naissance de Mgr d'Orléans*), qui ont pu et même dû servir de modèles à Malherbe.

(2) *Poés.*, 19 (22 str.) ; cf. 16, 53 (15 str.) et 64 (22 str.). C'est la dernière, *Sur les heureux succès de la Régence*, qui valut enfin à Malherbe la pension de 1.500 livres, promise en vain par Henri IV. Jusque là c'était Bellegarde qui avait entretenu Malherbe, sur l'ordre du roi.

tion : pour cette fois, et sans méconnaître pour cela le mérite de ses précurseurs, je tiens à lui rendre la justice qui lui est due.

En même temps que le dizain était lancé définitivement dans la circulation, sa technique se fixait. On se rappelle que Maynard a enseigné à Malherbe la nécessité de mettre une césure au milieu du sixain. Mais ce qui était juste pour le sixain isolé ne devait pas l'être moins pour celui qui termine le dizain ; et par suite, outre la césure naturelle et nécessaire qui suit le quatrième vers, il en fallait une autre, moins forte sans doute, mais sensible encore, après le septième vers, et Malherbe ne l'observait pas toujours, tant s'en faut, témoin la strophe même que nous venons de citer. On sait d'ailleurs que Racan protesta contre la théorie de Maynard ; mais il montra, ici comme ailleurs, plus d'indépendance que de sagesse. Racan n'aimait les entraves d'aucune sorte. S'obliger à terminer la strophe par un vers masculin lui semblait déjà inadmissible : or la règle sera presque sans exception pour le dizain de forme pure ; s'obliger en outre à mettre deux césures dans une strophe lui parut une entrave insupportable. Il n'avait pas lu Banville (1).

Racan avait tort : un distique entre deux quatrains ne fait pas une strophe ; pas davantage un distique après deux quatrains. Encore, dans le second cas, le second quatrain, qui n'est pas ici un quatrain proprement dit, a-t-il l'avantage d'annoncer la rime, ce qui atténue le mal : rien n'est pis que le distique isolé entre deux quatrains (2). La seconde césure était donc nécessaire. Et c'est bien ce que les poètes avaient compris d'instinct. De même que dans le sixain isolé, cette césure s'était très souvent réalisée spontanément, et nous pourrions répéter ici tout ce que nous avons dit à propos du sixain. On la constate, par exemple, dans la strophe de Ronsard que nous citons plus haut, comme on l'a constatée nécessairement dans

(1) Voir plus haut, p. 65. Ménage contestait aussi l'utilité de cette césure subsidiaire (*Observ. sur Malherbe*, éd. de 1723, p. 65).

(2) En voici un exemple frappant, de Théophile (I, 157), oú le dixain est divisé en cinq distiques :

Ecrivains toujours empêchés
Après des matières indignes,
Coupables d'autant de péchés
Que vous avez noirci de lignes,
Je m'en vais vous apprendre ici
Quel dût être votre souci,
Et dessus les justes ruines
De vos ouvrages criminels,
Avecque des vers éternels
Peindre l'image de Luynes.

les *Psaumes* de Marot, destinés à la musique. Mais ce qui fut d'abord, en dehors de la musique, une pratique instinctive et nullement régulière, souvent négligée, devint désormais obligatoire. Ainsi fut constitué le dizain parfait. Malheureusement, au moment où la règle fut posée (1), Malherbe avait terminé toutes ses grandes odes en dizains : aussi la césure y est-elle assez peu régulière. Après lui, la règle fut absolue, peut-être même avec excès, car si la seconde césure est marquée avec une rigueur trop uniforme, elle donne facilement au dizain une raideur et une monotonie comparable à celle du vers qui n'est jamais coupé ailleurs qu'à la césure (2).

On voit aisément, nous ne dirons pas quelle est la faiblesse, mais quel peut être le point faible de cette strophe merveilleuse : le quatrain et le sixain ne sont pas unis par les rimes. Aussi Banville condamnait-il le dizain. Et voilà donc un poète lyrique entre tous, ou qui se tenait pour tel, et qui condamne la forme qui est manifestement la plus lyrique de toutes : les rossignols sans doute ne sauraient comprendre le vol plané des aigles. Mais comment se fait-il et à quelle condition peut-il se faire que cette solution de continuité ne nuise pas à la strophe ? Nous avons vu précédemment qu'elle suffisait à condamner le huitain composé de deux quatrains : c'était surtout à cause de l'égalité des parties. Déjà le neuvain était assez acceptable. Le dizain est parfait, parce que le sixain, sensiblement plus long, est le développement ou la suite inséparable du quatrain. Mais c'est une condition *sine qua non.* Puisque les parties de la strophe ne sont pas jointes par la rime, il importe d'autant plus qu'elles soient étroitement unies par le sens. Non qu'il faille supprimer ni atténuer la césure du quatrième vers, bien plus indispensable que l'autre : ce serait supprimer le rythme, c'est-à-dire supprimer la strophe. Ce qu'il faut, c'est que le

(1) Nous avons vu au chapitre du sixain (p. 215 n. 2) qu'elle ne fut formulée qu'en 1612, même pour le sixain isolé.

(2) La règle de la seconde césure n'empêche pas Colletet, dans l'*Ecole des Muses*, de commettre l'erreur que nous avons déjà relevée chez Richelet à propos du sixain : tout en sachant fort bien qu'elle est admise, puisque lui-même s'y conforme, il n'en donne pas moins le dizain comme composé d'un distique entre deux quatrains, définition déplorable, qui ne peut donner du dizain qu'une idée absolument fausse. On la retrouve naturellement dans plus d'un livre moderne.

sens soit, non pas terminé, mais seulement suspendu : le quatrain sera, par exemple, le premier terme d'une période qui s'achèvera dans les deux tercets, ou bien ce sera comme le thème que les tercets reprendront et achèveront de développer. On peut même aller plus loin, et c'est l'art suprême du poète que chaque strophe devienne comme un échafaudage pour la suivante, chacune à son tour partant du dernier vers qui la précède pour s'élever de plus en plus haut. Mais ce lien, cette progression qui va de strophe en strophe, n'empêche pas chaque strophe de faire un tout complet, aux parties étroitement unies et inséparables (1). Et ainsi, puisqu'on compare volontiers la strophe à un oiseau, le quatrain en est le corps, dont les deux tercets égaux sont les ailes.

Le dizain, ainsi lancé par Malherbe, eut un succès considérable, quelques-uns diront même excessif, qui fit presque disparaître le quatrain et le sixain d'alexandrins. Ce fut pendant plus de cinquante ans une orgie, un déluge d'odes en dizains, odes au Roi, odes à la Reine, odes à Richelieu et à tous les grands personnages du royaume, dans les quatre formes (2). Et beaucoup de ces odes dépassent trente et quarante strophes (3). La plupart sont de vrais poèmes, et on les publie à part, comme tels, en petit in-quarto ! Dans la forme pure, nous citerons, en vers de huit, l'ode de Maynard *Sur la mort d'Henri IV*, plusieurs de Racan, dont une *Au Roi*, en tête des *Bergeries*, et une *Au fleuve du Loir débordé*, les dix odes de la *Maison de Sylvie* de Théophile (4), la *Pluie* de Saint-Amant (5),

(1) Quand même ce tout ne serait que le sujet d'une phrase, comme dans la strophe de la page 380.

(2) Les odes à Richelieu sont innombrables. Boisrobert en a réuni un certain nombre dans le *Sacrifice des Muses* de 1635. Il y a au contraire fort peu d'odes à Mazarin, qui fut un Mécène peu apprécié des poètes, et leur inspira plus de *Mazarinades* que de panégyriques.

(3) Une ode de Colletet en a soixante et une, une de Scudéry, quatre-vingts, c'est-à-dire huit cents vers (*Ode à Richelieu*, *Poés.* de 1649). On sait que c'est Colletet qui réservait le nom d'*odes* aux pièces de cette forme.

(4) Cent vingt-deux strophes *féminines* (sauf quelques irrégularités). La *Chartreuse* de Perrin, imitée de la *Maison de Sylvie*, a aussi dix odes en strophes féminines (chacune de dix strophes).

(5) Une autre pièce de Saint-Amant à soixante strophes. Citons encore l'*Ode au Roi*, de Godeau, en trente-sept strophes, où se trouvent (str. 32) les

etc., etc. ; en vers de sept, l'ode de Racan au marquis de Termes, sur la *Venue du printemps,* celle de Maynard, *A Henri IV,* en trente strophes, plusieurs de Scudéry, qui aimait le vers de sept, notamment une *Ode au Soleil* (1), l'*Ode de Calliope sur la bataille de Lens,* par Sarasin, en vingt-sept strophes, un *Caprice contre les Muses,* d'Adam Billaut, etc. (2)

Mais la forme pure n'est pas la seule qui ait eu du succès pendant cette période. Ce n'est même pas celle qui fut le plus appréciée au XVIIe siècle.

Nous avons déjà vu dans Bèze le quatrain embrassé remplacer le quatrain croisé d'octosyllabes. Revenons d'abord sur cette forme (*abba ccd eed*). Dès le XVIe siècle, quelques-uns l'imitèrent, à commencer par du Bellay, plus tard Théophile, plusieurs fois (3) ; et aussi Racan dans l'*Ode à Balzac,* qu'il refit deux fois :

Bel esprit par qui tous les hommes
Sont visiblement devancés,
La honte des siècles passés,
Et l'honneur du siècle où nous sommes :
Dieu d'éloquence et de savoir,
Dont les écrits se feront voir
Triomphants de la destinée ;
Te saurais-je rien immoler,
Qui puisse jamais égaler
La gloire que tu m'as donnée ! (4)

On remarquera que cette strophe est féminine, contraire-

fameux vers qu'on retrouve textuellement dans les *Stances* de *Polyeucte* (voir plus loin, p. 406) :

Mais leur gloire tombe par terre,
Et comme elle a l'éclat du verre,
Elle en a la fragilité.

(1) *Poésies nouvelles,* ou P. Olivier, 387, ou *Rev. des Cours,* 1896-7, p. 408. C'est aussi le rythme de l'*Ode à Richelieu* (80 str.)

(2) Sans compter des poèmes, comme la *Madeleine pénitente,* par Arbaud de Porchères, en 114 strophes (ceci remplace les sixains antérieurs des *Larmes de la Madeleine*), ou les *Amours de Léandre et d'Héro,* par Marigny, en 95 strophes.

(3) Dont une de quarante strophes. Scudéry, pour faire honneur à son ami, employa le même rythme dans le *Tombeau de Théophile,* qu'il a mis en tête de son édition.

(4) Ajoutons encore l'*Hymne* de Godeau *Sur la naissance du Seigneur* (voir *Rev. des Cours,* 1896, p. 409), et l'*Hymne* du Père Le Moyne *A la pudeur* (voir P. Olivier, p. 445).

ment à l'usage pour le dizain. On sait que Racan n'y attache pas beaucoup d'importance ; mais il se trouve qu'ici les autres font souvent comme lui. A cela il faut une raison, et je pense que la voici. L'habitude que les poètes avaient prise de faire de préférence des strophes masculines les avait naturellement conduits à commencer la strophe par une rime féminine. Mais il se trouve qu'ici la strophe nécessairement commence et finit par des rimes de même espèce, si bien que la rime féminine initiale conduit à la rime féminine finale. Il fallait donc commencer par une rime masculine, et on l'a fait aussi, Racan comme les autres (1) ; mais comme la finale féminine n'était pas une règle, on ne songeait pas à s'y astreindre. Quant à alterner les strophes, comme auraient fait les modernes, afin de conserver l'alternance des rimes entre les strophes, on hésitait déjà à le faire à cette époque pour le sixain ; pour le dizain, je ne vois guère que Théophile qui ait poussé parfois le scrupule jusque-là (2).

Mais ce n'est pas encore cette forme-là qui eut le plus de faveur au XVIIe siècle. On se rappelle la préférence surprenante

(1) *Ps.* 48 :

Ces cœurs remplis d'ambition
Ces héros, ces foudres de guerre
A peine de six pieds de terre
Garderont la possession ;
Leurs maisons changeront de maître,
L'on mènera leurs brebis paître
Sur leurs magnifiques pignons,
Et verront les races futures
La mousse, au front de leurs masures,
Couvrir leurs armes et leurs noms.

(2) Deux fois sur six (I, 161 et II, 59) ; trois fois la strophe est fém. (I, 114, 117 et 263), une seule fois masc. (II, 98). Gomberville a aussi alterné les strophes (*Délices* de 1620), mais après Théophile, dont les premières strophes *alternes* avaient paru dans le *Cabinet des Muses* de 1619, p. 663.

Dans cette forme, le vers de sept est fort rare ; c'est celui des épodes dans l'ode de Ronsard à Michel de l'Hôpital (éd. Becq, 87) :

Faisant parler sa grandeur
Aux sept langues de ma lyre,
De lui je ne veux rien dire
Dont je puisse être menteur ;
Mais véritable il me plaît
De chanter bien haut qu'il est
L'ornement de notre France,
Et qu'en fidèle équité,
En justice et vérité,
Les vieux siècles il devance.

L'alternance des rimes n'est pas observée, et la strophe est féminine.

que beaucoup de poètes ont marquée pour le sixain à rimes finales interverties, *aab cbc*. Ce sixain n'eut pas alors moins de succès dans le dizain. Et en vérité, cela surprend encore davantage. Car nous pouvions admettre le sixain isolé comme étant moins lyrique, et convenant mieux, dès lors, à certains sujets d'un lyrisme nécessairement atténué ; mais le dizain étant, en quelque sorte par définition, la forme même du plus haut lyrisme, comment a-t-il pu s'accommoder de cette finale *cbc*, si peu lyrique par elle-même ?

Ce sixain fut naturellement construit aussi avec les deux quatrains, croisé ou embrassé. Avec le quatrain croisé, *abab ccd ede*, il a les mêmes inconvénients que la forme précédente à quatrain embrassé : la strophe commence et finit par des rimes de même espèce. Pourtant cette forme a eu les préférences de Maynard et de Tristan, qui pourraient lui donner leur nom. Tristan, qui l'a inaugurée, ne l'a pas employée moins de huit fois en octosyllabes, notamment dans les trente strophes de la *Mer* (1). Il y a aussi plusieurs psaumes de Racan, et plusieurs pièces de Théophile, comme la *Lettre à son frère,* et les trente-trois strophes de la *Requête au Roi,* dont voici un spécimen :

O grand maître de l'univers,
Puissant auteur de la nature,
Qui voyez dans ces cœurs pervers
L'appareil de leur imposture ;
Et vous, sainte mère de Dieu,
A qui les noirs creux de ce lieu
Sont aussi clairs que les étoiles,
Voyez l'horreur où l'on m'a mis,
Et me développez des toiles
Dont m'ont enceint mes ennemis !

Citons encore plusieurs poèmes de Saint-Amant, les quarante-six stances du *Contemplateur,* la *Chambre du débauché, le Gobbin,* la *Seine extravagante,* sans compter l'ode du jeune Racine sur la *Convalescence du Roi* (2).

(1) Réduites à 25 dans les *Vers héroïques*. L'*Eglogue maritime* en a 48. Voir aussi les *Amours* (éd. Madeleine des *Plaintes*, pp. 153 et 157 ; éd. Van Bever, pp. 44 et 46). Les trois odes de Maynard ont 20, 21 et 24 strophes (deux sont pour Richelieu).

(2) Et les *Bacchanales* du sieur de la Garenne, « poème lirosophique » en 89 strophes (Voir P. Olivier, *Cent poètes*).

Le vers de sept, beaucoup plus rare, se trouve encore dans Maynard et dans Tristan, sans parler de Scudéry. Voici l'ode *A Flotte*, de Maynard, qui a vingt-deux strophes :

Chaud ami de la vertu,
Rare bonté que j'admire,
Cher Flotte, pourquoi veux-tu
Que je reprenne ma lyre ?
Tu devrais m'en dispenser :
Ses accords pourraient blesser
Les oreilles raffinées.
J'ai vu cinquante moissons,
Et le froid de mes années
A passé dans mes chansons.

Quoique les deux strophes qu'on vient de citer soient masculines, il en est de cette forme comme de la précédente : si le poète, par habitude, a commencé sa strophe par une rime féminine, il est obligé de la terminer de même. C'est précisément ce qui est arrivé à Maynard dans ses deux odes à Richelieu (1).

(1) Il ne s'ensuit pas, comme on l'a dit, que ce soit une habitude chez Maynard « d'arrêter la grande strophe malherbienne sur une rime féminine ». Il l'a fait *deux fois*, et nous avons dit pourquoi. La vérité, c'est que la strophe de Maynard n'est pas celle de Malherbe. Malherbe n'emploie que les formes qui peuvent commencer par une rime féminine et finir par une masculine ; il ne connaît donc ni *abba ccd eed* (sauf la pièce inachevée citée plus haut), ni *abab ccd ede*, qui est justement la forme préférée de Maynard. Et si Maynard a tort de terminer parfois sa strophe par une rime féminine, il a eu bien plus tort encore, pour notre goût du moins, de préférer cette strophe irrégulière et hybride, dont nous ne comprenons pas aujourd'hui l'intérêt. M. Faguet, après avoir critiqué cette finale féminine, s'est donné l'ingénieux plaisir de refaire une ou deux fins de strophes (*Revue des Cours*, 1894). Par exemple, Maynard a écrit :

Tant que notre jeune monarque
Voudra que tu guides sa barque,
Je ne crains la mer ni le sort.
Tu sais prévenir les naufrages
Et trouver le calme du port
Dans le tumulte des orages.

M. Faguet propose à la place :

Tu sais prévenir les naufrages,
Et dans le trouble des orages,
Tu trouves le calme du port.

Assurément cela est meilleur. Et je veux bien que le changement de la rime finale y soit pour quelque chose ; mais le changement dans l'ordre des rimes y

Quant à l'alternance des strophes, elle n'est pas plus fréquente ici que dans la forme précédente, quoique Colletet l'ait recommandée expressément dans son *Ecole des Muses* (1).

Cette troisième forme, ayant le même défaut que la seconde, n'est donc pas non plus celle que le XVIIe siècle préférait. L'emploi du sixain *aab cbc* devait conduire nécessairement les poètes à mettre en tête le quatrain embrassé *abba*, afin de pouvoir commencer la strophe par une rime féminine et la terminer par une rime masculine. Et l'on eut *abba ccd ede*. C'est la forme dont Colletet déclare expressément, dans l'*Ecole des Muses*, que c'est « la plus auguste » avec la rime finale masculine ; et beaucoup de poètes n'ont employé que celle-là (2). En vérité, cette préférence de Colletet et de toute sa génération nous confond.

Le premier exemple de cette forme, en octosyllabes, se trouve dans Baïf ; mais c'est encore Malherbe qui l'a lancée. Il l'a employée trois fois, et d'abord dans les trente-quatre strophes de l'*Ode à Bellegarde*, réduites plus tard à vingt-six :

Les Muses hautaines et braves
Tiennent le flatter odieux,
Et comme parentes des Dieux
Ne parlent jamais en esclaves ;

est pour beaucoup plus, et en voici la preuve. On peut faire le même travail sur la strophe masculine que nous avons citée, et dire par exemple :

J'ai vu cinquante moissons,
Et je mets dans mes chansons
La glace de mes années.

La rime finale devient féminine, ce qui est un inconvénient ; mais je crois que la strophe y gagne bien plus encore qu'elle n'y perd, par le rétablissement de l'ordre normal des rimes : c'est là, pour nous du moins, le point essentiel.

(1) C'était, je pense, la première fois que le principe, accepté ensuite par Richelet, était formulé, et Colletet sur ce point contredisait Port-Royal. Il ajoute d'ailleurs que l'alternance n'est pas absolument nécessaire, le contraire n'étant pas sans exemples « chez les bons poètes ». La vérité, c'est que, dans le dizain, elle était fort rare. On la trouvera, pour la forme *abab ccd ede*, dans TRISTAN, *Vers héroïques*, 87.

(2) Je ne crois pas que le principe de la rime finale masculine ait été énoncé non plus avant ce livre, qui est de 1652. Au surplus, Colletet n'en fait pas une règle obligatoire, comme le feront, ou à peu près, Marmontel et La Harpe. Nous venons de voir d'ailleurs qu'il demande l'alternance, le cas échéant.

Mais aussi ne sont-elles pas
De ces beautés dont les appas
Ne sont que rigueur et que glace,
Et de qui le cerveau léger,
Quelque service qu'on lui fasse,
Ne se peut jamais obliger.

Les dernières odes en dizains de Malherbe sont dans ce rythme : l'aurait-il donc préféré, lui aussi, à la fin de sa vie ? Après lui, il faut citer plusieurs pièces de Racan, dont une ode à la comtesse de Moret, et une autre au Roi, en tête des psaumes, toutes les deux en strophes féminines, ce que Malherbe et la plupart des autres ne font *jamais.* C'est surtout la forme préférée de Théophile qui l'a employée une dizaine de fois, par exemple dans l'ode *Sur une tempête,* et dans l'*Ode au Roi sur son exil.* Le début de celle-ci nous fournira un exemple magnifique de strophe parfaitement une dans une phrase à peine commencée :

Celui-qui lance le tonnerre,
Qui gouverne les éléments,
Et meut avec des tremblements
La grande masse de la terre,
Dieu, qui vous mit le sceptre en main,
Qui vous le peut ôter demain,
Lui qui vous prête sa lumière,
Et qui, malgré les fleurs de lys,
Un jour fera de la poussière
De vos membres ensevelis... (1)

Il faut citer aussi plusieurs poèmes de Saint-Amant, comme la *Rome ridicule,* en cent une strophes, mais surtout une infinité d'odes de Boisrobert, Baro, Colletet, Tristan, le P. Le Moyne, Godeau, et même Chapelain, et le poète gascon Goudelin, et *tutti quanti* (2). Des volumes entiers en sont remplis, comme

(1) Ai-je besoin de rappeler l'exorde fameux de Bossuet : *Celui qui règne dans les cieux* ? C'est dans le même rythme que Cl. Cayne, pour honorer son ami, écrivit sept odes sur huit de son *Appparition de Théophile* : voir Lachèvre, *Le Procès de Théophile,* II, 64 sqq.

(2) L'ode de Boisrobert à Richelieu a trente-six strophes. Le nommé Du Vieuget, a tracé le *Portrait de Louis XIII* en soixante-quatorze strophes ! L'ode de Chapelain *Pour le comte de Dunois* en a trente-huit, une *Hymne* de Godeau, cinquante-deux (*Rec.* de 1671, I, 339).

d'autres précédemment étaient remplis de sixains ou de quatrains d'alexandrins (1).

Le vers de sept, assez rare, se trouve dans les vingt-sept strophes du *Tombeau de Richelieu*, de Desmarets (2).

On a vu, par les exemples cités, que ces différentes formes de strophes sont appliquées en somme à des sujets fort variés. La parfaite adaptation du sujet au rythme, qu'avait réalisée Malherbe, ne fut pas, à beaucoup près, conservée par tous les poètes. Le succès de ces quatre formes, de deux au moins, était tel, qu'on les employait partout. Voici, par exemple, une strophe fameuse, plus rêveuse que profondément lyrique :

Tantôt, délivré du tourment
De ces illusions nocturnes,
Je considère au firmament
L'aspect des flambeaux taciturnes ;
Et, voyant qu'en ces doux déserts
Les orgueilleux tyrans des airs
Ont apaisé leur insolence,
J'écoute à demi transporté
Le bruit des ailes du silence
Qui vole dans l'obscurité.

Cette jolie strophe est tirée du *Contemplateur* de Saint-Amant ; mais Saint-Amant emploie ces formes même dans les sujets burlesques. Mieux encore : le dizain, sous ses quatre formes, devint pendant un temps le cadre classique de l'épigramme. Maynard, qui dans l'ode ne connaît guère qu'une de ces formes, et non pas la meilleure, emploie les quatre dans l'épigramme (3), et Furetière fait comme lui.

(1) Ainsi le *Désert*, de Lortigue, poème en douze livres et 364 strophes, une grande partie des *Poésies* de Caillavet, la *Théologie mystique* de Roussel, en quatre ou cinq mille vers, onze odes dans le *Parnasse séraphique* du P. Martial de Brive, etc. Dans le *Parnasse Royal*, colligé par Boisrobert, six odes sur neuf sont de la forme « auguste », notamment celles de Colletet ; toutes sont en strophes masculines.

(2) Barbin, IV, 257. Dans les *Entretiens solitaires* de Brébeuf, il y a une belle pièce, *De la conduite réglée de l'homme vertueux*, en strophes *féminines*. Nous avons noté plus haut le goût de Scudéry pour le vers de sept ; nous le retrouvons ici : dans son *Cabinet*, il n'y a pas moins de dix-sept pièces en vers de sept, à sixain final *ccd eed*, huit avec quatrain croisé, neuf avec quatrain embrassé. Il a donc employé le vers de sept dans trois formes au moins (avec la forme pure), et abondamment : il est probablement le seul.

(3) Et aussi dans les *Priapées*, qui ne sont guère que des épigrammes.

Toutes ces formes tombèrent peu à peu en désuétude, ou tout au moins passèrent de mode, comme en général toutes les formes lyriques, aux environs de 1660. Mais quand, vers la fin du siècle, un renouveau lyrique sembla se produire, c'est le dizain qui en fut l'instrument principal. On professait, comme Colletet, qu'il n'y a d'odes proprement dites qu'en dizains. Seulement le dizain normal *abab ccd eed* reparut à peu près seul : les variantes étaient mortes ; la forme « auguste » de Colletet fut elle-même fort rare (1).

Cela commença, comme au XVIe siècle, par le vers de sept, avec l'ode de Boileau *Sur la prise de Namur*, deux des *Cantiques spirituels* de Racine, et trois odes de La Fare, notamment la troisième, *A la Vérité*, dissertation philosophico-lyrique, qui va servir de modèle à La Motte. La Motte aussi emploie le vers de sept pour quelques-uns de ses psaumes ; mais c'est le dizain d'octosyllabes qu'il adopte presque uniquement pour tous les sujets graves, même pour ses psaumes, mais surtout pour ses odes proprement dites (une quarantaine !) en paticulier les fameuses odes philosophiques ou odes *par articles*, comme les appelle Rousseau dans ses *Epigrammes* (2). La Motte est si féru du dizain qu'il ne le quitte que pour le quatrain d'octosyllabes (3).

(1) Déjà en 1671, Richelet, contredisant Colletet, avait affirmé catégoriquement la supériorité de la forme normale. Sur les autres il est peu clair.

(2) II, 11 : Le vieux Ronsard, ayant pris ses besicles
Pour faire fête au Parnasse assemblé,
Lisait tout haut ces odes par articles,
Dont le public vient d'être régalé !
Ouais ! Qu'est ceci, dit tout à l'heure Horace
En s'adressant au maître du Parnasse ?
Ces odes-là frisent bien le Perrault.
Lors Apollon, baillant à bouche close :
Messieurs, dit-il, je n'y vois qu'un défaut :
C'est que l'auteur les devoit faire en prose.

Cette épigramme nous donne précisément un spécimen en décasyllabes d'une des variantes du dizain : exemple unique dans Rousseau, qui préférait pour l'épigramme le dizain de Marot.

(3) Dans une trentaine d'hymnes et autant d'odes « anacréontiques », sans compter quelques autres. Ce qui faisait dire au sieur CHALONS, dans ses *Observations à Port-Royal* : « Nous retrouvons un Horace dans Malherbe, un Anacréon dans Racan, et enfin tout à la fois un Horace, un Anacréon et un Pindare dans le sieur de La Motte. » Excusez du peu !

Rousseau fut moins exclusif. Il a su d'abord mettre une assez grande variété dans ses rythmes. On peut bien dire qu'il est le seul à son époque à posséder un certain sens des formes lyriques. Nous avons vu l'usage qu'il a fait de la strophe de neuf vers. Cependant le tiers de ses odes est en dizains réguliers ; mais il emploie indifféremment le vers de huit ou le vers de sept ; et la plus belle strophe qu'on ait écrite en vers de sept est certainement celle-ci, du *Cantique d'Ezéchias* :

J'ai vu mes tristes journées
Décliner vers leur penchant :
Au midi de mes années
Je touchois à mon couchant.
La Mort, déployant ses ailes,
Couvroit d'ombres éternelles
La clarté dont je jouis ;
Et, dans cette nuit funeste,
Je cherchais en vain le reste
De mes jours évanouis (1).

Après Rousseau, on ne connaît plus que le vers de huit (2). Aussi on ne le ménage pas. Le maintien de ce mètre si essentiellement lyrique dans un siècle qui l'est si peu est un des étonnements de l'histoire littéraire. Voltaire, Lagrange-Chancel, Gresset, Malfilâtre, tous l'emploient largement, jusqu'à Fontanes. Nous citerons au moins les poèmes que La Harpe étudie en des pages nombreuses : l'ode de Louis Racine *Sur l'Harmonie,* l'ode fameuse de Lefranc de Pompignan *Sur la Mort de J.-B. Rousseau,* dont une strophe est citée partout : *Le Nil a vu sur ses rivages...,* et l'ode de Malfilâtre sur *Le soleil fixe au milieu des planètes* (3). On peut y ajouter les odes de Lebrun *Sur le Tremblement de terre de Lisbonne,* et *A Buffon,*

(1) Rousseau a même employé deux fois, en octosyllabes, la forme « auguste », qu'on retrouve encore une fois chez Lebrun.

(2) On trouve pourtant chez Roy quatorze odes en vers de sept, en contraste avec les « odes galantes » (ou anacréontiques), qui sont en petits quatrains, comme chez La Motte. Mais Marmontel déclare que ce vers a moins de majesté que l'autre (*Poét. franç.*, I, 312).

(3) La Harpe, éd. de 1822, t. XII, pp. 236 sqq.

sur l'Enthousiasme, et encore *La Mort de Mirabeau* de M.-J. Chénier, et bien d'autres (1).

Le romantisme reçut directement cette forme des mains de ses prédécesseurs. A Fontanes succèdent sans interruption Lamartine et V. Hugo, qui ne l'ont pas employée moins de trente fois l'un et l'autre. Je ne parle que de l'octosyllabe (2). Ils savent bien l'un et l'autre qu'il n'y a pas de forme plus lyrique, et qu'elle s'impose de préférence à toute autre pour les inspirations les plus sublimes. Citons, dans les *Méditations*, l'*Enthousiasme*, le *Génie*, le *Passé*, la *Sagesse* ; dans V. Hugo, l'ode *A Lamartine*, des *Feuilles d'automne*, en vingt-six strophes, la *Fonction du poète*, des *Rayons et Ombres*, avec vingt-cinq *strophes*, les soixante et onze strophes des *Mages*, dans les *Contemplations*, etc. (3). En faut-il un exemple ?

Trois jours, trois nuits dans la fournaise
Tout ce peuple en feu bouillonna,
Crevant l'écharpe béarnaise
Du fer de lance d'Iéna.
En vain dix légions nouvelles
Vinrent s'abattre à grand bruit d'ailes
Dans le formidable foyer ;
Chevaux, fantassins et cohortes
Fondaient comme des branches mortes
Qui se tordent dans le brasier (4).

Lamartine et V. Hugo sont aussi retournés exceptionnellement au vers de sept, notamment Lamartine dans la *Pensée*

(1) Et en vers de sept l'*Ode sur la vieillesse*, de Fontanes. Toutes ces odes sont naturellement dans la seule forme normale. C'est à cette époque que les Anglais se sont mis à pratiquer le dizain ; aussi ne connaissent-ils pas d'autre forme : voir Akenside, Gray, etc.

(2) Sans compter les pièces nombreuses où V. Hugo alterne le dizain avec d'autres strophes.

(3) Il y a encore deux pièces de 30 et 37 str. dans l'*Art d'être g.-p.*,et *Toute la Lyre*, III. C'est surtout dans ses premières œuvres que V. Hugo emploie le dizain, et il est singulier qu'il n'y en ait point dans les *Orientales*.

(4) V. Hugo, *Chants du Crép.*, I, 4. M. Kastner signale, comme combinaisons spéciales, *abab ccb ddb*, qui est par hasard une fois dans une pièce des *Méditations*, et même *abab ccd aad*, qui est dans les *Odes et Ballades* (I, str. 7). Ce sont là des négligences, et non des strophes particulières. D'une façon générale, on trouvera çà et là chez M. Kastner quelques combinaisons complexes de strophes, dizains ou autres, dont nous ne parlons pas : ce sont des combinaisons isolées dont il n'y a qu'un seul exemple, j'entends une seule strophe, et cela ne compte pas.

des morts, des *Harmonies poétiques,* que Gounod a mise en musique. Il va sans dire que toutes ces odes sont en strophes masculines, comme toutes celles du XVIII[e] siècle.

Il va sans dire aussi qu'elles ont les deux césures classiques. Par exemple, dans les vingt-six strophes de l'ode *A Lamartine*, c'est à peine s'il y a une strophe où la seconde césure est insuffisante. Même dans les *Contemplations,* où l'alexandrin est parfois désarticulé outre mesure, le poète ne prend pas, à beaucoup près, autant de libertés avec la strophe. Les soixante-et-onze strophes des *Mages* en comptent certainement quelques-unes d'un peu plus libres, beaucoup moins qu'on ne croirait. Au moins le poète évite-t-il régulièrement d'isoler le troisième distique en rattachant le septième vers au huitième (1).

Le dizain, ignoré par Musset, a progressivement disparu avec le romantisme. Nos contemporains, qui reculent même devant le sixain, ne se sentent plus en état de manier des formes pareilles : elles demandent trop de souffle. Je ne vois guère que Clovis Hugues qui en ait fait un usage un peu étendu. Seuls les jeunes gens s'y risquent encore, et toujours dans la forme pure (2).

(1) En voici une qui évidemment est mal faite, et même détestable :

Elles consolent, aiment, pleurent,
Et mariant l'idée au sens,
Ceux qui restent à ceux qui meurent,
Les grains de cendre aux grains d'encens,
Mêlant le sable aux pyramides,
Rendent en même temps humides,
Rappelant à l'un que tout fuit,
A l'autre sa splendeur première,
L'œil de l'astre dans la lumière,
Et l'œil du monstre dans la nuit.

(2) M. RICHEPIN, faisant parler dans les *Blasphèmes* un « goinfre » contemporain de Théophile et de Saint-Amant, a eu l'ingénieuse idée de pasticher la forme qui leur était le plus familière ; mais il s'est trompé en employant le vers de sept, qu'ils ignoraient, et en respectant mal la césure :

Je sais ce qu'il faut qu'on pense
Et des hommes et des dieux,
Mais, voulant devenir vieux,
D'en parler je me dispense.
Docteurs et théologiens
Sont bons à jeter aux chiens.
Mais pour l'avoir dit à Rome,
Théophile est en exil ;
Moi, je crains les juges comme
La vigne craint le grésil.

Il y a là encore cinq distiques, et non pas un dizain.

Nous n'avons parlé jusqu'à présent que des dizains classiques en vers de sept et huit. Le XVIIe siècle ne reculait pas devant le vers de douze, qu'on trouve parfois même à la fin du XVIe, j'entends dans les mêmes formes, quatrain suivi d'un sixain. Je ne sais pourquoi on a rapproché le dizain d'alexandrins du *Chant Royal*. Il n'y a pas le moindre rapport. Outre que les couplets du *Chant Royal* sont généralement de onze vers, et que ces vers sont de dix syllabes, le *Chant Royal* est un poème à forme fixe, tels que les pratiquait le Moyen âge, c'est-à-dire une combinaison de rimes absolument conventionnelle, sauf le quatrain initial ; tandis que notre dizain d'alexandrins, au moins dans la forme pure, est une strophe, une vraie strophe, quelle que soit la mesure des vers, c'est-à-dire une de ces combinaisons de rimes qui, entre toutes, se sont imposées aux poètes, et où la part de la convention est extrêmement réduite, pour ne pas dire nulle.

Le dizain d'alexandrins est d'ailleurs une strophe terrible, d'un maniement assurément fort difficile : maintenir entre des parties si considérables le lien nécessaire pour que le quatrain et les deux tercets ne fassent qu'un, cela n'est pas à la portée du premier venu. C'est sans doute Godeau qui s'en est le mieux tiré, dans son poème de l'*Assomption de la Vierge*, en trois chants et plus de deux cents strophes, dans la forme pure, *abab ccd eed*. En voici deux strophes. Dans l'une, tout rappelle Jésus à sa mère :

Pour son cœur amoureux il est en toutes choses :
Elle trouve dans l'or ses cheveux blondissants,
La beauté de son teint dans la beauté des roses,
Et l'éclat de ses yeux dans les astres brillants ;
Un innocent agneau que l'on immole au temple
De la mort sur la croix est pour elle un exemple,
Qui dans son chaste sein renouvelle son deuil :
Et lorsque le soleil couronné de lumière
Revient sur l'horizon commencer sa carrière :
« Ainsi, mon Fils, dit-elle, est sorti du cercueil. »

Dans l'autre, c'est Marie qui parle :

Que ceux de qui l'esprit aime la servitude,
Et qui de leur prison composent leur palais,
S'étonnent à la mort, trouvent sa loi trop rude,
Et perdent, la voyant, le repos et la paix ;

Que ceux dont le mensonge anime les paroles,
Que ceux dont les plaisirs ont été les idoles
Craignent également l'enfer et le tombeau ;
Elle est lente pour moi, cette mort qui les gêne ;
La terre est mon cachot, le corps m'est une chaîne,
Et mon jour le dernier est mon jour le plus beau (1).

A la vérité c'est trop majestueux pour être extrêmement lyrique. Mais c'est justement ce qu'il faut. La strophe d'octosyllabes serait insupportable dans un tel sujet, si longuement développé, car son rythme s'impose à l'oreille avec trop d'énergie. Ici la strophe sert tout juste à atténuer ce que l'alexandrin à rimes plates aurait de monotone ; et même, si la division en strophes n'était pas marquée par la typographie, un lecteur inattentif (et la plupart sont dans ce cas) s'apercevrait à peine qu'il y a là des groupes réguliers et nettement distincts de quatrains et de tercets. Puisque c'était la mode alors d'employer la strophe pour toute sorte de sujets, il n'y en avait pas de meilleure pour celui-ci.

Mais le poète qui a marqué le goût le plus prononcé pour ce mètre monumental, et dans toutes ses formes, ce n'est pas Godeau ; c'est, on ne l'apprend pas sans surprise, le menuisier de Nevers, Maître Adam. Son *Ode à Richelieu*, antérieure à l'*Assomption* de Godeau, est aussi dans la forme normale (2). Brébeuf a choisi également cette forme pour écrire en plus de cent strophes l'*Histoire de la campagne de* 1658 (3).

Naturellement, le sixain *aab cbc* se retrouve ici, comme plus

(1) Voir *Revue des Cours et des Conférences*, 1896. M. Faguet, qui cite ces strophes avec quelques autres, estime que ce poème est le chef-d'œuvre de Godeau. Il dit aussi que Lamartine a réinventé cette strophe dans *La Marseillaise de la Paix*, mais nous avons vu que cette pièce est un neuvain, terminé d'ailleurs par un octosyllabe. Il y a une certaine parenté, mais c'est tout.

(2) Ainsi que le *ps*. 139 de G. Habert de Cérisy, l'auteur fameux en son temps de la *Métamorphose des yeux d'Iris en astres* (*Rec.* de 1671, ou P. Olivier, 219), et aussi les vingt-cinq strophes de Jacqueline Pascal, *Sur le miracle de la Sainte-Epine*, mais celles-ci sont féminines.

(3) Dans les *Eloges poétiques*. Faut-il citer aussi *Adonis*, « poème héroïque » du président Nicole, en 144 strophes ? On retrouve encore ce mètre à la fin du siècle dans le *Recueil des Prix de l'Académie*. Chez V. Hugo, je ne connais qu'une seule strophe (*Odes*, I, 3), et une aussi de Lamartine, le fameux *Papillon* (*Médit.*, II, 9), que l'auteur, sans le dire, avait traduit de Maffei.

haut, et même avant l'autre. Voici d'abord le *psaume* 36 de Racan, avec quatrain *abab* :

L'effort de peu de jours mettra dans le cercueil
Ces contempteurs du ciel, ces tyrans de la terre ;
Le courroux du Seigneur, touché de leur orgueil,
A déjà sur leur tête apprêté son tonnerre ;
Leurs vains titres d'honneur seront anéantis,
Leurs palais, leurs châteaux, si richement bâtis,
A peine laisseront leurs traces dans les herbes,
Tandis que vous verrez couvrir en la saison
Vos coteaux de raisin, vos campagnes de gerbes,
Et la paix en tout temps bénir votre maison (1).

Mais naturellement, avec l'alexandrin aussi bien qu'avec les vers plus courts, la forme préférée du XVII[e] siècle est toujours *abba ccd ede.* C'est celle qu'avait adoptée Arnaud d'Andilly pour les deux ou trois cents stances de son *Poème de la vie de Jésus-Christ,* antérieur de sept ans à l'*Assomption* de Godeau, et qu'on retrouve dans ses *Stances sur diverses vérités chrétiennes* (2). On la trouve aussi dans cent trente-six stances de l'*Imitation* de Corneille, sans compter une vingtaine de stances des *Louanges de la Sainte-Vierge* :

Pour t'élever de terre, homme, il te faut deux ailes,
La pureté du cœur et la simplicité :
Elles te porteront avec facilité
Jusqu'à l'abîme heureux des clartés éternelles.
Celle-ci doit régner sur tes intentions,
Celle-là présider à tes affections,
Si tu veux de tes sens dompter la tyrannie :
L'humble simplicité vole droit jusqu'à Dieu,
La pureté l'embrasse, et l'une à l'autre unie
S'attache à ses bontés, et les goûte en tout lieu (3).

(1) Citons dans le même rythme, G. Habert de Cérisy, *ps.* 49 (*Rec.* de 1671, ou P. Olivier, 220), plusieurs pièces de d'Assoucy, et deux odes d'Ad. Billaut à Richelieu et à Mazarin (pour ne pas faire de jaloux) sans parler de ses *Stances* (f.) *Sur la retraite* (Van Bever, *Poètes de terroir*, III, 339) ; chez les modernes, une *Messénienne*, de Cas. Delavigne, *Trois jours de Christophe Colomb.*

(2) Le *Poème* avait 99 stances en 1634 ; il en a 258 en 1644 (il y en a 31 dans le *Recueil* de 1671). Les *Stances* sont au nombre de 233 (dont 37 sont dans le *Recueil* de 1671).

(3) *Imit.*, II, 4. L'*Imitation* n'offre à côté aucun exemple de la forme normale, et un seul d'une autre variante.

Il est bien évident que, dans tout cela, il n'y a point d'odes proprement dites : les ailes de ces strophes sont un peu trop lourdes ; mais précisément cela n'en vaut que mieux, étant donnés les sujets traités, religieux ou même épiques plutôt que lyriques. Nous retrouverons l'ode proprement dite aux strophes hétérométriques (1).

Le vers de dix n'a pas été pratiqué en dizains par le XVIIe siècle (2). Mme Tastu a eu l'idée singulière de l'employer pour son récit de *Peau d'Ane,* en une centaine de couplets.

Les vers de moins de sept syllabes sont fort rares. Maynard a écrit une ode à Racan en vers de six dans la forme du siècle (3); Arvers a détesté la Saint-Barthelémy en vers de cinq (4) ; et quoique on ait de la peine à croire qu'une telle strophe puisse servir d'amusette, Amédée Pommier s'en est pourtant joué dans ses *Colifichets et jeux de rimes,* avec les vers de deux et de trois. Voici le *Nain,* en vers de trois, rimés par le virtuose que nous avons déjà vu au huitain :

J'ai ma brette,
Messeigneurs,
Qui maltraite
Les rieurs.
Quand j'étrille
Quelque drille
Médisant,
Mon fer entre
Dans le ventre
Du plaisant.

Ainsi, trêve
Aux propos,
Où je crève
Quelques peaux ;
C'est mon rôle,
Et le drôle
Qui voudra,
Dans la bière
Ma rapière
L'étendra.

(1) On trouve pourtant une *Ode* de l'abbé JACQUES ESPRIT, qui a été insérée dans le *Recueil* de 1671 (III, 269), une de LE CLERC, *Pour le Roi,* une de l'abbé CASSAGNES, *Sur les conquêtes du Roi.*

(2) A moins qu'il ne faille citer trois épigrammes de Maynard, en trois formes différentes (II, 230, et III, 118).

(3) Vingt-et-une strophes. Cette mesure se trouve déjà dans Baïf, et, avec la forme normale, dans Marg. de Navarre, sur quatre rimes, et dans le même Baïf, sans parler des chansons du temps.

(4) Cf. un refrain de V. HUGO, dans *Toute la Lyre,* I, 25 :

Une aube meilleure
Sur nous brillera.
Nous attendrons l'heure,
Mais l'heure viendra !
Comme Dieu lui-même

Qui récolte et sème,
Dans l'immensité,
Notre auguste France
A la patience
De l'éternité.

Cela vaut bien le *Pas d'armes du roi Jean.* Mais il y a trente-neuf strophes ! *Pan,* en vers de deux, n'en a que vingt-neuf !

§ 2. — *Le dizain classique hétérométrique.*

Quoique les strophes longues ne s'accommodent pas beaucoup de l'hétérométrie, et que nous ne concevions guère aujourd'hui d'autres dizains que les dizains isométriques, l'hétérométrie a cependant été fort usitée autrefois. Mieux même : nous avons vu que le dizain hétérométrique avait précédé l'isométrique, au moins dans une forme spéciale que le XVe siècle avait connue, et où le quatrain et le sixain sont de mesure différente, le quatrain étant de mesure plus longue. Marot avait accepté cette combinaison dans deux psaumes (1). Cette disposition tient sans doute à ce que l'union entre le quatrain et le sixain n'était pas encore parfaite (2). En tout cas, Ronsard et ses imitateurs l'adoptèrent à leur tour, concurremment avec l'isométrie (3). On eut ainsi des séries de dizains variés, où des quatrains en vers de dix, de huit, et même de sept, étaient construits avec des sixains en vers de six ou de cinq. Telle est l'ode de Ronsard, *A Calliope* :

C'est toi qui fais que j'aime les fontaines,
Tout éloigné du vulgaire ignorant,
Tirant mes pas sur les roches hautaines,
Après les tiens, que je vais adorant.

(1) On en a vu deux strophes dans l'*Introduction*, page 16. C'était le *ps.* 33, à quatrains d'octos. et sixains de pentas. Les couplets du *ps.* 79 ont un sixain régulier d'hexasyllabes après un quatrain de décasyllabes à rimes féminines suivies.

(2) Est-ce pour ce motif que les rimes ne sont pas alternées entre le quatrain et le sixaindans Ronsard, *Odes*, II, 4, et même dans les épodes isométriques de l'ode meuse à Michel de l'Hôpital ? La typographie sépare même quelquefois le quatrain du sixain. J'ajouteque le *psaume* 79 de Marot se termine par un quatrain isolé nécessité par le treizième verset du texte ; mais ce n'en sont pas moins de dizains.

(3) On notera que cette combinaison fut à peu près seule à s'accommoder du quatrain à rimes suivies, qu'on trouve dans Ronsard, *Odes*, II, 4, après Marot. Voir pourtant Ronsard, II, 16. J'ajoute que ce quatrain à rimes suivies appartient exclusivement au XVIe siècle, et par suite n'est jamais ou presque amais accompagné du sixain à finale *cbc*.

Tu es ma liesse,
Tu es ma déesse,
Tu es mes souhaits.
Si rien je compose,
Si rien je dispose,
En moi tu le fais (2).

Magny monta jusqu'au quatrain d'alexandrins devant un sixain d'octosyllabes, et Malherbe lui-même l'a imité dans sa période d'essai (1). Ce fut à peu près la fin pour cette forme de

(2) Ronsard, *Odes*, II, 2 ; cf. *ib.*, II, 4, et t. V, p. 148. Voici les vers de huit et six, empruntés à du Bellay (Becq, 110) :

La froide humeur des monts chenus
Enfle déjà le cours des fleuves ;
Déjà les cheveux sont venus
Aux forêts si longuement veuves.
La terre, au ciel riant,
Va son teint variant
De mainte couleur vive ;
Le ciel, pour lui complaire,
Orne sa face claire
De grand-beauté naïve.

On a même parfois employé des quatrains (ou des sixains) hétérométriques, presque toujours symétriques. Bèze avait donné l'exemple dans le *ps.* 40, où le quatrain embrassé 10.8.8.10 remplaçait le quatrain de décas. ou d'octos., devant un sixain d'hexas.

(1) Le quatrain de Magny est suivi. Pour Malherbe, voir *Poés.*, 7 (quatrain embrassé d'alex., avec un sixain d'heptas.) et 111 (quat. croisé masc. d'alex., sixains fém. d'octos., sans alternance entre les deux). Ces deux pièces sont posthumes, et probablement toutes les deux d'avant 1600. L'heptasyllabe de Malherbe a été reproduit par Racan, et par..... Voltaire, mais avec le quatrain croisé, bien entendu.

Lorsqu'en des tourbillons de flamme et de fumée,
Cent tonnerres d'airain, précédés des éclairs,
De leurs globes brûlants renversent une armée ;
Quand de guerriers mourants les sillons sont couverts ;
Tous ceux qu'épargne la foudre,
Voyant rouler dans la poudre
Leurs compagnons massacrés,
Sourds à la pitié timide,
Marchent d'un pas intrépide
Sur leurs membres déchirés.

On trouve aussi l'octos. à la suite du décas. dans Baïf, I, 13, et Magny, *Odes*, II, 210.

dizain. Mais ceci nous amène au véritable dizain hétérométrique, tel qu'il florissait au XVIIe siècle, en d'innombrables combinaisons de vers de douze et de huit. Nous avons vu combien ce siècle avait pu réaliser de quatrains et de sixains avec ces deux mesures. En multipliant les deux nombres, on aurait le nombre de dizains possibles. On n'attend pas que nous les énumérions. Il s'en faut d'ailleurs de beaucoup que tous aient été réalisés (1).

Et d'abord, quoique la strophe française donne généralement l'avantage du nombre aux vers les plus longs, on a assez peu employé les formes qui ont moins de quatre octosyllabes ; et c'est fort naturel, car les vers courts y sont généralement comme perdus à travers les alexandrins, et l'oreille ne s'y retrouve pas souvent. Elle ne peut être satisfaite que si on les réunit à la fin. Voici, par exemple, une assez bonne forme de dizain à trois octosyllabes :

Quand vous m'avez formé, mille essences possibles,
Qui pour sortir du rien attendent votre voix,
Vous étant comme moi présentes et visibles,
Que vous avais-je fait pour être votre choix ?
Au lieu de me chercher dans ce néant fertile,
Vous pouviez y trouver un être plus utile
    A reconnaître vos bontés ;
Vous pouviez en tirer un enfant plus fidèle,
    Au lieu d'en tirer un rebelle
    Qui résiste à vos volontés (2).

Si l'on tient à étudier cette catégorie de combinaisons, on en trouvera une quinzaine d'exemples dans l'*Imitation* de Corneille, sous les quatre formes, mais de préférence *abba ccd ede*, comme toujours, et ensuite *abab ccd ede*.

(1) Exactement, ce nombre est égal à $2^{10} - 2 = 1022$. J'en ai accueilli un certain nombre dans le *Répertoire*, mais j'ai dû me limiter. Il y en a par exemple vingt formes différentes dans les soixante-dix premiers *psaumes* de Frénicle.

(2) Brébeuf, *Entret. solit.*, 6 (2e éd., IV, 2). En dehors des formes pareilles à celle-ci, les meilleures formes hétérométriques du dizain sont assez naturellement indiquées par celles du quatrain et du sixain. S'il n'y a qu'un octosyllabe, ce sera le dernier vers. S'il y en a deux, ce pourra être le 4e et le 10e, ou le 7e et le 10e (et non pas le 5e et le 10e : ceci est une symétrie purement apparente, la césure étant après le quatrième vers, et qu'on a louée à tort dans Brébeuf, *Entret. Solit.*, 1). S'il y a trois octosyllabes, ce pourra être le 2e et le

Les combinaisons qui ont quatre octosyllabes ne sont pas non plus bien fréquentes en proportion, je ne sais pourquoi (1).

On a un peu plus employé les combinaisons qui ont cinq octosyllabes, et nous devons signaler ici la *Nymphe de la Seine,* du jeune Racine, toujours dans la forme du temps :

Oh ! que bientôt sur mon rivage
On verra luire de beaux jours !
Oh ! combien de nouveaux amours
Me viennent des rives du Tage !
Que de nouvelles fleurs vont naître sous vos pas !
Que je vois après vous de grâces et d'appas,

4e avec le 7e ou le 10e, ou mieux encore le 4e, le 7e et le 10e, comme dans cette strophe de Mlle Deshoulières :

Ainsi dans les jardins l'on voit de jeunes plantes,
Qu'on ne peut conserver que par des soins divers,
Vivre et croître à l'abri des ardeurs violentes
Et de la rigueur des hivers :
Par une habile main sans cesse cultivées,
Et d'une eau vive et pure au besoin abreuvées,
Elles fleurissent en leur temps ;
Tandis qu'à la merci des saisons orageuses,
Les autres, au milieu des campagnes pierreuses,
Se flétrissent dès leur printemps.

Le vers de six a quelquefois remplacé le vers de huit ; par exemple il est sixième dans le *ps.* 37 de Pellisson (*Œuv. div.*, I, 3, ou *Rec.* de 1671, I, 227).

(1) Par exemple, je n'ai pas rencontré (ou noté), au xviie siècle, la combinaison 12.8.12.8 12.12.8 12.12.8, qui nous paraîtrait si naturelle ; pas davantage, dans la forme préférée de cette époque, 12.8.8.12 12.12.8 12.8.12. Dans cette forme, le *Recueil* de 1671 nous offre une pièce de Desmarets en 12.12.8.8 8.12.12 8.12.12, et 49 strophes du *Martyre de saint Laurent*, par le curé Gobillon, en 4 octos. et 6 alex. (III, 175, et I, 107). Voici une des *Stances chrétiennes* de l'abbé Testu, dans la même forme encore, comme presque toutes les autres du même livre :

C'est un arrêt du ciel : il faut que l'homme meure ;
Tel est son partage et son sort.
Rien n'est plus certain que la mort,
Et rien plus incertain que cette dernière heure.
Heureuse incertitude ! aimable obscurité,
Par où la divine bonté
A veiller, à prier sans cesse nous convie !
Que ne pouvons-nous point avec un tel secours,
Qui nous fait regarder tous les jours de la vie
Comme le dernier de nos jours ?

Qui s'en vont amener une saison nouvelle !
L'air sera toujours calme et le ciel toujours clair ;
Et près d'une saison si belle
L'âge d'or serait pris pour un siècle de fer.

Racine, élève de Port-Royal, reproduit ici exactement le rythme d'une ode fameuse en son temps, l'*Ode sur la solitude,* que la Thébaïde de Port-Royal avait suggérée à Arnaud d'Andilly (1).

Avec six octosyllabes, nous avons déjà vu Malherbe et son quatrain initial d'alexandrins. Mais la combinaison qui eut le plus de succès à cette époque, la seule même qui eut du succès, fut précisément la combinaison inverse, avec quatre alexandrins à la fin de la strophe. Cette combinaison, déjà employée par Colletet dans son *Ode à Louis XIII,* mais sous la forme normale, *abab ccd eed* (pourquoi pas l'autre, puisque c'est lui-même qui, plus tard, la déclarait la plus auguste), fut reprise précisément sous la forme « auguste » par Chapelain, dans les trente strophes de sa fameuse *Ode à Richelieu* (2). En voici deux qui ne sont pas du premier venu :

Ils chantent l'effroyable foudre,
Qui d'un mouvement si soudain
Partit de ta puissante main
Pour mettre Pignerol en poudre :
Ils disent que tes bataillons,
Comme autant d'épais tourbillons,
Ebranlèrent ce roc jusques dans ses racines ;
Que même le vaincu t'eut pour libérateur ;
Et que tu lui bâtis sur ses propres ruines
Un rempart éternel contre l'usurpateur...

(1) On la trouvera dans le *Recueil* de 1671. Deux des odes de Chapelain, et fort longues (36 et 46 str., *Au duc d'Enghien*, qui est le grand Condé, et *A Mazarin*), appartiennent à cette catégorie, ainsi que les 46 strophes des *Litanies de la Vierge* de Boursault, les unes et les autres dans la forme du siècle.

(2) Parue d'abord en 1633 dans les *Nouvelles Muses*, à part en 1637. L'ode de Colletet avait paru à part en 1632. Sur l'ode de Chapelain, voir les *Lettres* de Balzac, pp. 357-8. Au témoignage de Ménage (Menagiana, éd. de 1729, III, 73), Boileau assurait que Chapelain « avait fait autrefois, je ne sais comment, une assez belle ode. », on la trouvera dans Barbin et dans Crépet.

De quelque insupportable injure
Que ton renom soit attaqué,
Il ne sauroit être offusqué ;
La lumière en est toujours pure.
Dans un paisible mouvement
Tu t'élèves au firmament,
Et laisses contre toi murmurer sur la terre.
Ains le haut Olympe à son pied sablonneux
Laisse fumer la foudre et gronder le tonnerre,
Et garde son sommet tranquille et lumineux.

On sait le succès qu'eut cette ode ; on sait que c'est presque sur elle seule qu'on fit crédit à Chapelain pendant plus de vingt ans. Aussi arriva-t-il ce qui arrive toujours en pareil cas : on en reproduisit le rythme nombre de fois, notamment La Fontaine lui-même, dans une traduction de psaume (1).

Les combinaisons qui ont plus de six octosyllabes ont avec les précédentes ce caractère commun que, le plus souvent, les alexandrins, quand ils ne sont pas les derniers, sont du moins dans les quatre derniers vers : c'est le seul moyen de ne pas les perdre au milieu des octosyllabes. Voici un exemple de Corneille avec trois alexandrins :

Fais réflexion sur toi-même,
Et jamais ne juge d'autrui :
Qui s'empresse à juger de lui
S'engage en un péril extrême ;
Il travaille inutilement,
Il se trompe facilement,
Et plus facilement offense ;
Mais celui qui se juge, heureusement s'instruit
A purger du péché ce qu'il fait, dit ou pense,
Se trompe beaucoup moins et travaille avec fruit (2).

(1) Sans parler d'une pièce de Beys (*Recueil* de 1671, III, 150), et d'une centaine de strophes du P. Le Moyne, dans sa *Galerie des femmes fortes*. Segrais écrivit son *Ode à Chapelain* presque dans le même rythme : 8.8.8.8. 8.12.12 8.12.12, et la modification était assez heureuse (*Recueil* de 1671, III, 54). L'ode de Chapelain *A Mazarin* (signalée dans la catégorie précédente) se termine par cinq alexandrins au lieu de quatre : était-ce pour faire entendre délicatement à Mazarin de combien il l'emportait sur Richelieu ?

(2) *Imit.*, I, 14. Ce rythme était déjà dans la *Veuve*, II, 1 ; il a été imité par le P. Le Moyne dans quatre *Hymnes* (85 strophes). La Csse de la Suze a fait des alexandrins des vers 7, 8 et 10, dans son *Ode à la Reine de Suède* (*Rec.* de 1671, II, 167). Toutes ces pièces sont dans la forme du siècle.

Deux alexandrins ont été mis à la fin de la strophe, par Godeau, dans deux psaumes :

Mais pourquoi parler des effets
De ta justice inexorable ?
Racontons plutôt les bienfaits
De ton amour incomparable.
Après que les cieux enflammés
Furent par toi d'astres semés,
Tu rendis la terre féconde,
Et par la force de ta voix,
Tu voulus qu'à jamais, dans le centre du monde,
Pour sa base immobile elle eût son propre poids (1).

Mais de toutes les formes hétérométriques du dizain, celle qui eut incontestablement le plus de succès au XVIIe siècle, grâce au même Godeau, c'est celle qui se termine par un seul alexandrin. Cet alexandrin unique n'avait rien donné de bon dans le quatrain, pas grand chose dans le sixain : on voulait avec raison que le vers unique fût plus court que les autres. Mais dans une strophe dont le mètre véritable est l'octosyllabe, le dernier vers, à qui le sujet interdisait d'être plus court, ne pouvait donc se distinguer des autres qu'en étant plus long. Et sans doute ce rythme n'était nullement nécessaire : les mo-

(1) *Ps.* 103 (voir *Rev. des Cours*, 1896, p. 408) : on voit que le quatrain est croisé, malgré la forme du sixain ; le *ps.* 36 est dans la forme normale. Voici, pour changer, une strophe d'une autre forme encore, et qui en outre diffère de la précédente par la place des alexandrins. Elle est tirée de la *Lyre* de TRISTAN (éd. van Bever, 75 [cf. p. 251], ou *Plaintes*, éd. Madeleine, 201) :

La douce haleine des zéphyrs
Et les eaux qui se précipitent
Par leur murmure nous invitent
A prendre d'innocents plaisirs.
Dorinde, on dirait que les flammes
Dont nous sentons brûler nos âmes
Brûlent les herbes et les fleurs ;
Goûtons mille douceurs à la faveur de l'ombre,
Donnons-nous des baisers sans nombre,
Et joignons à la fois nos lèvres et nos cœurs.

Saint-Amant a employé ce rythme dans la forme du temps : c'est le seul dizain hétérométrique qu'il ait fait. Dans la même forme, Mairet a remplacé le vers de huit par celui de sept, dans sa *Silvanire*.

dernes ne le connaissent pas ; mais parmi les rythmes hétérométriques, puisqu'on était décidé à les employer, c'était un des plus naturels. Godeau n'est d'ailleurs pas le premier qui l'ait réalisé. Je l'ai découvert dans les *Folies de Cardenio*, de Pichou, qui sont de 1625, et dans la même forme, celle du temps (1). Godeau s'en servit d'abord pour écrire le fameux *Benedicite*, qui, d'après une anecdote fort douteuse, lui aurait valu l'évêché de Grasse (2). Ce *Benedicite* s'appelle aussi plus clairement le *Cantique des trois enfants*, et ses vingt strophes font partie des *Œuvres chétiennes* de 1633.

En 1637, Godeau publie une paraphrase du psaume 148, qui figurera plus tard dans ses *Psaumes* : or le sujet est le même, et le rythme choisi également, et cette fois, il y a vingt-cinq strophes. Enfin les *Œuvres chrétiennes* de 1633 reparaissent en 1641, augmentées de divers poèmes, notamment d'un autre *Cantique*, de même sujet et de même rythme encore : *Lumineuses troupes des anges*, et cette fois il y a trente-trois strophes, toutes différentes des précédentes. En voici une, souvent citée :

Flambeau, dont la clarté féconde
Fait vivre et mouvoir tous les corps ;
Qui, sans épuiser tes trésors,
Ne cesses d'enrichir le monde ;
Doux père des fruits et des fleurs,
Qui par tes fertiles chaleurs
Achèves leur vive peinture ;
Eternel arbitre des jours,
Brillant époux de la nature,
Soleil, adore Dieu qui gouverne ton cours.

Cela fait en somme soixante dix-huit strophes sur le même sujet, à savoir que toutes les créatures doivent louer le Seigneur, et cela sans que le poète se soit jamais répété. On dirait d'une gageure. Godeau a montré là sa facilité extraordinaire, d'autres diront excessive, et une invention verbale dont il n'y

(1) Même rythme deux fois, mais avec un quatrain croisé, dans Du Ryer, à la suite d'*Argénis et Poliarque*.

(2) Godeau est plus connu comme évêque de Vence. Cela tient à ce que, ayant eu d'abord la prétention d'avoir les revenus des deux évêchés voisins, qui d'ailleurs étaient assez médiocres, il garda Vence, le jour où il fut obligé de choisir, après de graves démêlés avec ses ouailles.

a pas beaucoup d'exemples avant V. Hugo (1). Le succès de ces pièces fut considérable (2). C'est apparemment le succès du *Benedicite* qui avait déterminé Godeau à reprendre le même rythme ; mais les contemporains l'imitèrent encore plus qu'ils n'avaient imité l'ode de Chapelain, et le plus extraordinaire, c'est que ce fut parfois sur les mêmes sujets (3). C'est surtout dans la poésie religieuse que ce rythme fut employé, mais Scarron et Brébeuf l'empruntèrent sans vergogne pour des sujets burlesques (4).

L'emploi des dizains hétérométriques se prolongea jusqu'au *Stances chrétiennes* de l'abbé Testu et aux œuvres religieuses publiées par Corneille en 1670. Mais déjà la mode en était

(1) Voici, par curiosité, comment l'idée développée dans la strophe que nous venons de citer était traitée dans le *ps.* 148 (voir Crépet) :

Roi des campagnes azurées,
Qui des astres fais tes maisons,
Grand flambeau, par qui les saisons
Sont si justement mesurées,
Ame dont le monde est le corps,
Soleil, qui de tant de trésors
Rends partout les plaines fécondes,
Lorsque, couronné de splendeur,
Tu sortiras du sein des ondes
Du Dieu qui te conduit adore la grandeur.

(2) Nous avons dans Port-Royal un écho de l'admiration qu'excitèrent le *Benedicite* et le *psaume* 148, « où tout ce que la description, qui est un des plus grands ornements de la poésie, peut avoir de beau, de pompeux et magnifique, éclate d'une manière admirable. » Il est vrai que Godeau était janséniste plus ou moins.

(3) L'année même où paraissent les *Psaumes* de Godeau, paraissent aussi les *Poésies chrétiennes* de Fred. Morel, où le même *psaume* 148 est traduit en 31 strophes du même rythme. Plus tard, le P. Martial de Brive traduit encore dans le même rythme le même *Benedicite* et le même *ps.* 148 (sans compter deux autres pièces, dont une paraphrase des *Litanies de la Vierge* en 37 str.) Voir encore la description des *Manuscrits de Chantilly*, t. II, p. 259. On dirait de véritables gageures.

(4) Voir Scarron, VII, 232 (*Le Chemin du marais*) et 269 (*St. à Me Adam*), et Brébeuf, l'*Hôtel des Ragoûts*, 31 str. (*Rec.* Chamhoudry de 1657). On préfèrera, entre beaucoup d'autres pièces, les *Stances* d'Arnauld de Pomponne, *Sur la Sagesse* (*Rec.* de 1671, II, 114), et les 25 strophes de la *Solitude* du Chev. de Lhermite, frère de Tristan. Si l'on désire voir l'alexandrin unique ailleurs qu'à la fin de la strophe, on en trouvera une quinzaine d'exemples, médiocrement heureux, dans Corneille, toujours sous la même forme.

passée depuis dix ans (1). Quand le dizain revécut, à la fin du siècle, après une génération, on se contenta des formes isométriques. Ainsi fit aussi le XVIIIe siècle. Marmontel critique le mélange des vers de douze et huit : la période lui semble ainsi « trop étendue, et sa marche pénible et lente », et il ne croit pas que l'emploi de l'alexandrin puisse dépasser la strophe de six vers.

Le romantisme employa d'abord quelques strophes hétérométriques à base d'alexandrins, mais, bien entendu, dans la forme normale (2). A seize ans, le V. Hugo des *Vierges de Verdun* en mélange une dizaine, où l'on trouve, au hasard, deux, trois ou cinq octosyllabes. Ce sont presque des strophes libres. Mais aussitôt après il adopte un rythme unique, à quatre octosyllabes, qu'il emploiera une quinzaine de fois dans ses *Odes*, surtout les odes politiques. Toutefois ces pièces sont comprises dans un petit nombre d'années, presque toutes de 1819 à 1823, deux seulement en 1824 et 1825, les *Funérailles de Louis XVIII* et le *Sacre de Charles X*, qui marquent la fin :

Naguère on avait vu les tyrans populaires,
Attaquant le passé comme un vieil ennemi,
Poursuivre, sous l'abri des marbres séculaires,
Le trésor gardé par Remy.

(1) On notera que les *Stances* de l'abbé TESTU, au nombre de plus de deux cents (presque toutes dans la forme du siècle), sont *libres*, comme l'avaient été celles de Corneille dans les *Louanges de la Sainte-Vierge*, où 83 strophes revêtent plus de cinquante formes (62 sont dans le rythme du siècle, dont vingt en alexandrins et vingt-trois avec un ou deux octos.)

2) Avant la naissance du romantisme, nous devons signaler la *Napoleone* de NODIER, pamphlet *lyrique*, qui fut écrit en 1802, quand V. Hugo venait de naître, et qui fit assez de scandale pour faire emprisonner l'auteur (MICHEL SALOMON, *Ch. Nodier et le groupe romantique*, pp. 49 sqq.) :

Que le vulgaire s'humilie
Sur les parvis dorés du palais de Sylla,
Au-devant du char de Julie,
Sous le sceptre de Claude et de Caligula :
Ils régnèrent en dieux sur la terre tremblante ;
Leur domination sanglante
Accabla le monde avili.
Mais les siècles vengeurs ont maudit leur mémoire,
Et ce n'est qu'en léguant des forfaits à l'histoire
Que leur règne échappe à l'oubli.

Au livre II des *Odes* de CHENEDOLLÉ, il y en a cinq qui ont le sixain final 8.8.12 12.8.8.

Du pontife endormi profanant le front pâle,
De sa tunique épiscopale
Ils déchirèrent les lambeaux ;
Car ils bravaient la mort dans sa majesté sainte ;
Et les vieillards souvent s'écriaient, pleins de crainte :
Que leur ont donc fait les tombeaux ? (1)

V. Hugo a-t-il réalisé ce rythme le premier, c'est fort possible, et assez probable (2). Il n'est d'ailleurs pas mal choisi, les vers de huit syllabes étant placés à la fin de chacun des éléments de la strophe ; il n'impose donc pas à l'oreille une fatigue excessive.

Mais le poète ne tarda pas à s'apercevoir qu'il est tout de même lourd et lent comme tous ses congénères. Dans plusieurs odes, pour l'alléger, il l'alterne avec des sixains ou avec des dizains isométriques d'octosyllabes. Il fit mieux encore en y renonçant complètement, et en somme très peu de poètes l'imitèrent.

Et ce fut tout pour V. Hugo, sauf deux strophes posthumes qui reprenaient la combinaison de Malherbe :

Sur des feuillets où rien n'était écrit encore,
Quatre hommes méditaient quand mourut l'homme-Dieu,
Tournés au nord, au sud, au couchant, à l'aurore ;
Ces hommes se nommaient Luc, Jean, Marc et Mathieu.
Pendant que sur leur blanc registre
Tombait l'ombre du mont sinistre
Et qu'ils rêvaient, battus des vents,
On vit, sur la croix qui nous navre,
Les clous de l'immense cadavre
Grandir et devenir vivants.

Le premier clou devint un aigle à forme étrange,
Le second fut un bœuf, le troisième un lion,
Le quatrième prit la figure d'un ange,
Ayant l'éclair pour aile et pour œil le rayon.

(1) Il y a en tout dans les *Odes* un peu plus de 130 strophes de cette forme. Voir notamment, au livre I, *La Vendée* et *Quiberon*, et aussi *Bonaparte*, où deux strophes de cette forme alternent avec un dizain d'octosyllabes. Deux strophes de *Toute la Lyre*, I, 28, sont évidemment de la même époque.

(2) Je remarque toutefois que le sixain est le même que celui de la *Napoleone* citée ci-dessus, dont le quatrain seul est modifié avantageusement.

Puis, s'envolant du haut calvaire,
Ils quittèrent l'arbre sévère,
Ils quittèrent l'affreux chevet,
Et chacun, dans l'ombre où nous sommes,
A l'oreille de ces quatre hommes,
Vint raconter ce qu'il savait (1).

On a pu voir déjà le goût qu'avait eu Lamartine pour les strophes de grande envergure. Il serait surprenant qu'il n'eût jamais employé le dizain hétérométrique. Pourtant il n'en a pas abusé, ni en général aucun moderne. Nous citerons ses vingt-deux strophes *Contre la peine de mort* :

Il est beau de tomber victime
Sous le regard vengeur de la postérité,
Dans l'holocauste magnanime
De sa vie à la vérité !
L'échafaud pour le juste est le lit de la gloire :
Il est beau d'y mourir au soleil de l'histoire
Au milieu d'un peuple éperdu,
De léguer un remords à la foule insensée
Et de lui dire en face une mâle pensée
Au prix de son sang répandu (2).

Nous ne quitterons pas le dizain hétérométrique de vers longs, sans rappeler que les classiques, comme pour le sixain, ont employé parfois des combinaisons à triple ou quadruple mesure. C'est le cas, par exemple, des *Stances du Cid*, toujours dans la forme du temps :

Percé jusques au fond du cœur
D'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,
Misérable vengeur d'une juste querelle,
Et malheureux objet d'une injuste rigueur,
Je demeure immobile, et mon âme abattue
Cède au coup qui me tue.

(1) *Toute la Lyre*, I, 2. Ces deux strophes n'ont pu figurer dans la *Légende des Siècles*, à qui l'auteur les destinait probablement.

(2) Cf. *Recueil*. 1 (8.8.8.8 12.12.12 12.12.8). Le seul poète moderne qui ait usé largement du dizain à base d'alexandrins, c'est Belmontet, le « poète de l'empire français ». Il a eu au moins le mérite de reconnaître la parfaite symétrie et la supériorité incontestable de la forme 12.8.12.8 12.12.8 12.12.8, qu'il a employée dès 1821, dans *Malesherbes*, et 1825, dans les *Funérailles du Général Foy*.

Si près de voir mon feu récompensé,
O Dieu, l'étrange peine !
En cet affront mon père est l'offensé,
Et l'offenseur, le père de Chimène !

Est-ce là vraiment une strophe ? Et pense-t-on que le lyrisme puisse gagner quoi que ce soit à une combinaison si complexe du dizain ? Je reviens à mon critérium : pour que des strophes si fameuses n'aient pas été imitées, il faut qu'elles soient d'une forme bien médiocre. Mieux encore : elles ont été parodiées par Scarron dans *Jodelet*, et, même dans une parodie, Scarron n'en a pas conservé le rythme (1). On notera de plus que, dans la strophe que nous citons, la seconde césure est déplacée : le refrain que Corneille a mis là l'a empêché de la conserver partout ; or on sait bien qu'un distique entre deux quatrains ne fait pas une strophe. Résultat : ce sont des vers libres, et il faut une répétition prolongée du même rythme, accompagnée de mots faisant office de refrains, pour que l'oreille puisse s'apercevoir à la longue qu'elle a affaire à un rythme de strophe. Tout ce que l'oreille pourrait supporter, ce serait, par exemple, que les vers courts fussent de huit syllabes dans le quatrain et de six dans le sixain, ou inversement. Au surplus, il se peut que Corneille ait fait exprès d'éviter ici les formes proprement lyriques, pour ne pas trop détonner : il aurait essayé de trouver là une forme intermédiaire entre le monologue à rimes plates et la strophe proprement dite, ce qui, après tout, serait fort judicieux. Mais cette hypothèse, si elle était juste, confirme précisément nos déductions : ce n'est pas une strophe (2).

(1) Le rythme a été conservé dans une autre parodie, *Chapelain décoiffé*, mais là le texte même est suivi de très près.

(2) Cf. les trois *stances* d'Antigone dans Racine, *Théb.*, V, 1 (sur quatre mesures : 12.10.8.12 12.12.6 12.8.8). L'auteur avait écrit d'abord ses *stances* sur deux mesures (12.8.12 8 8.12.8 12.8.8), et c'était beaucoup mieux, au point de vue purement lyrique. On sait que ces stances marquent probablement la fin de l'usage des stances au théâtre. Tristan, dans les 41 strophes de la *Maison d'Astrée* (*Vers hér.*, 169), avait essayé une autre forme, que Banville, détracteur du dizain, imita pourtant dans *Les Demoiselles des chars* (*Dans la Fournaise*) : 8.12.10.12 8.8.8 12.8.12 : mais que vient faire ici cet intrus de décasyllabe ? Qui pourra nous dire quel avantage il peut bien présenter ? La combinaison suivante, de Lebrun, 12.12.12.8 12.12.12 12.12.6 (*Odes*, V, 1), citée

Toutes les combinaisons hétérométriques que nous venons d'étudier mettent ensemble l'octosyllabe et l'alexandrin. On est un peu surpris que les poètes aient si rarement essayé de joindre ensemble le quatrain et le sixain hétérométriques de vers courts. Sans doute la poésie légère s'accommode mal d'une période de dix vers, même courts : mais le lien aurait pu, sans inconvénient, être moins étroit. Passerat avait donné un exemple fameux d'une combinaison parfaite de tous points, dans son *Ode du premier jour de mai*, qui est citée partout :

Laissons le lit et le sommeil
        Cette journée.
Pour nous l'Aurore au front vermeil
        Est déjà née.
Or que le ciel est le plus gai,
En ce gracieux mois de Mai,
        Aimons, mignonne ;
Contentons notre ardent désir.
En ce monde n'a du plaisir
        Qui ne s'en donne.

Viens, belle, viens te pourmener
        Dans ce bocage,
Entends les oiseaux jargonner
        De leur ramage.
Mais écoute comme sur tous
Le rossignol est le plus doux,
        Sans qu'il se lasse.

par Quicherat (p. 269), est acceptable sans doute, mais elle a tout de même trop d'alexandrins pour être « très harmonieuse ». Je préfère les *stances* de Desmarets *Sur la valeur* (*Rec.* de 1671, III, 163) :

Depuis que s'alluma ton funeste flambeau
        Guerre, que tu nous fais d'outrages !
Noble et traître métier, l'amour et le tombeau
            Des plus hardis courages !
        Bellonne au milieu des combats
        Passe avec dédain les cœurs bas,
        Et s'attaque aux plus belles vies.
Elle abat sans pitié ses plus chers sectateurs,
Et ne peut jamais voir ses fureurs assouvies,
Sinon du plus beau sang de ses adorateurs.

C'est le quatrain ici qui a trois mesures, et dans la meilleure forme ; le sixain d'autre part étant suffisamment simple, la strophe n'impose pas à l'oreille un effort excessif.

Oublions tout deuil, tout ennui,
Pour nous réjouir comme lui :
Le temps se passe.

Comment cette jolie pièce a-t-elle été si peu imitée ? Certes elle ne disait rien de bien nouveau : c'était l'éternel refrain de la Pléiade : *Mignonne, allons voir si la rose...* (1) Mais la forme suffisait à la rendre tout à fait originale (2).

Plus tard, le jeune Racine écrira les sept odes de sa *Promenade à Port-Royal,* en joignant deux vers de six à huit vers de huit, car son époque lui interdit le vers de quatre (3). De nos jours il n'y a rien ou presque rien. Comment se fait-il que tant de poètes, qui se sont ingéniés à varier de trente façons le sixain symétrique à bases courtes, n'aient jamais ou presque jamais songé à le joindre au quatrain correspondant ? Il y a là encore un filon à exploiter (4).

(1) Refrain que nous avons déjà vu dans un neuvain du même Pasquier, ci-dessus, p. 362.

(2) On notera la correspondance exacte de cette forme avec 12.8.12.8 12.12.8 12.12.8 ; mais les strophes sont féminines, d'où il résulte que chaque élément de la strophe est terminé par un vers court féminin, ce qui donne peut-être plus de mollesse à la strophe, ainsi qu'il convient. Le seul exemple que j'aie rencontré de *aabb ccd ede*, est précisément d'une forme très voisine, 7.3.7.3 7.7.3 7.3.7 : il est dans Louis Le Caron, *Poésie*, f° 52. Belleau a écrit sa *Chanson de la Vigne* en vers de six, le 4e de quatre, et deux autres pièces en vers de sept, le 4e de trois, les trois pièces avec quatrain suivi, *aabb ccd eed* :

Laisse le ciel, belle Astrée,
En France tant désirée ;
Viens faire ici ton séjour,
A ton tour :
Assez les flammes civiles
Ont couru dedans nos villes
Sous le fer et la fureur ;
Assez la pâle famine
Et la peste et la ruine
Ont ébranlé ton bonheur.

On voudrait que le septième et le dixième vers fussent *aussi de trois syllabes*. — Rappelons pour mémoire les rythmes signalés plus haut, de Marot (*ps.* 33, quatrain d'octos., sixaia de pentas,) et de du Bellay (quat. d'octos., sixain d'hexas.), formes qui ne sont pas sorties du xvie siècle.

(3) La combinaison est 8.8.8.8 8.8.6 8.6.8, dans la iorme du temps, bien entendu.

(4) Richepin, après Ed. Schuré, a remplacé le tétrasyllabe du rythme de Passerat par l'exasyllabe, mais c'est moins heureux. Ce dernier rythme rappelle toutefois d'assez près le *Comte de Habsbourg* de Schiller, et plusieurs pièces de Gray. On trouve aussi dans Richepin la combinaison 7.5.7.5 7.7.7. 7.7.5 (*Chanson des Gueux*). Cf. 7.7.7.7 7.7.3 7.7.3, dans Mme Tastu, *Poés. compl.*, 279.

§ 3. — *Les autres dizains.*

Le dizain que nous venons d'examiner a été plus employé à lui seul, sous ses quatre ou cinq combinaisons de rimes (on pourrait même dire sous ses deux principales combinaisons), que toutes les autres combinaisons qu'on peut trouver chez les poètes, et on en trouve bien une cinquantaine, entre beaucoup d'autres qui seraient possibles. C'est dire qu'aucune d'elles n'a beaucoup d'importance. D'ailleurs on ne les rencontre guère que dans la période des origines et des tâtonnements. On n'attend pas que nous les examinions une à une. Mais il est aisé d'en grouper le plus grand nombre en quelques catégories.

D'abord, puisque le dizain classique est fait d'un quatrain suivi d'un sixain, on doit s'attendre à trouver après le quatrain d'autres sixains que le sixain classique *aab ccb* (ou *cbc*). Il y a, en premier lieu, le sixain à distique final *cc*. Il est évident que les dizains qui en sont faits sont, en réalité, composés de deux quatrains suivis d'un distique, c'est-à-dire de trois parties indépendantes par les rimes, et il est bien sûr que ce ne sont pas des strophes. Les deux quatrains de ces dizains peuvent être indifféremment croisés ou embrassés, ce qui donne quatre combinaisons, sans compter celles où le second quatrain est en rimes plates (1). C'est probablement Baïf qui a inauguré, au XVI[e] siècle, ces médiocres combinaisons (2). L'exemple le plus fameux est celui de la *Solitude* de Saint-Amant, où le premier quatrain est embrassé, et le second croisé :

Que j'aime cette solitude !
Que ces lieux sacrés à la nuit,
Eloignés du monde et du bruit,
Plaisent à mon inquiètude !

(1) Ce qui, avec le distique final, fait six rimes plates. Cette combinaison, très rare chez les modernes, est extrêmement fréquente chez les troubadours, en vers de sept, huit ou dix, ou en formes hétérométriques, avec quatrain initial embrassé plus souvent que croisé : voir Maus, pp. 109 et 117. Ils embrassent volontiers aussi les deux quatrains : voir Maus, p. 120 (Cf. *abab cddcdd* et *abab abbabb* dans Bartsch, *Chrestom. provenç.*, 4[e] éd., coll. 164, 169, 174).

(2) Dans un *Epithalame* du livre VI des *Poèmes* (éd. Becq, p. 57).

Mon Dieu ! que mes yeux sont contents
De voir ces bois, qui se trouvèrent
A la nativité du Temps,
Et que tous les siècles révèrent,
Être encore aussi beaux et verts
Qu'aux premiers jours de l'univers ! (1)

Th. Gautier, tout heureux d'avoir ressuscité son homonyme Théophile et Saint-Amant, a cru devoir imiter ce rythme maladroit :

Au pays où se fait la guerre
Mon bel ami s'en est allé ;
Il semble à mon cœur désolé
Qu'il ne re te que moi sur terre !
En partant, au baiser d'adieu,
Il m'a pris mon âme à ma bouche.
Qui le tient si longt mps, mon Dieu !
Voilà le soleil qui se couche,
Et moi toute seule en ma tour,
J'attends encore son retour (2).

Mais ceci est une romance, où un refrain n'est pas déplaisant. Quelques-uns, peut-être pour éviter le distique final et la strophe tripartite, ont adopté le sixain sur deux rimes, et les combinaisons réalisées, quoique plus rares, ont au moins l'avantage de se terminer par une rime isolée ; mais si le sixain en lui-même est aussi loin que les autres de valoir le sixain classique, il ne saurait valoir mieux dans le dizain, qui en somme reste fait de deux quatrains et d'un distique, ou médian ou final, comme on peut le voir dans les stances de *Polyeucte* :

Source délicieuse, en misères fécondes,
Que voulez-vous de moi, flatteuses voluptés ?
Honteux attachements de la chair et du monde,
Que ne me quittez-vous quand je vous ai quittés ?
Allez, honneurs, plaisirs, qui me livrez la guerre !
    Toute votre félicité
    Sujette à l'instabilité
    En moins de rien tombe par terre ;
    Et comme elle a l'éclat du verre
    Elle en a la fragilité.

(1) Vion Dalibray a calqué ce rythme, en traitant le même sujet, dans l'*Horreur du désert*.

(2) Th. Gautier, I, 267 ; cf. *ib.*, 271.

Ainsi n'espérez pas qu'après vous je soupire.
Vous étalez en vain vos charmes impuissants.
Vous me montrez en vain par tout ce vaste empire
Les ennemis de Dieu pompeux et florissants :
Il étale à son tour des revers équitables
Par qui les grands sont confondus ;
Et les glaives qu'il tient pendus
Sur les plus fortunés coupables
Sont d'autant plus inévitables
Que leurs coups sont moins attendus.

On voit que le distique est final dans la première strophe, médian dans la seconde. Ce sont de beaux vers plutôt que de belles strophes (1).

Nous ne quitterons pas le dizain à quatrain initial sans dire un mot du dizain marotique, ou dizain de ballade, dont les modernes mettent souvent la césure après le cinquième vers, à cause de la symétrie apparente : *ababb ccdcd.* Ce dizain, qui appartient au Moyen âge (2), débute en réalité par un quatrain, comme toutes les formes de cette espèce. Il est composé exactement de deux quatrains croisés, réunis par un distique qui leur emprunte leurs rimes voisines, répétant la précédente,

(1) Voir plus haut, p. 374, note 5. Les *Stances* de *Saint-Genest,* de Rotrou, ont la même disposition de rimes *pour traiter le même sujet,* mais ce sont des octosyllabes. En voici une strophe, où le rythme est amélioré par l'isolement du tercet final, qui le rapproche du dizain classique :

Mourons donc, la cause y convie :
Il doit être doux de mourir
Quand se dépouiller de la vie
Est travailler pour l'acquérir.
Puisque la céleste lumière
Ne se trouve qu'en la quittant,
Et qu'on ne vainc qu'en combattant,
D'une vigueur mâle et guerrière
Courons au bout de la carrière
Où la couronne nous attend.

La strophe serait tout à fait belle, si le premier tercet, séparé du second, ne prenait nécessairement une tournure maladroite. Dans les quarante strophes du *Moucheron,* de Perrin (P. Olivier, 196), les quatrains du dizain sont croisés tous les deux.

(2) Cf. *ababbaabab* dans une chanson d'heptasyllabes, attribuée à Coucy.

et amorçant la suivante (1). La césure originelle du dizain marotique est donc après le quatrain initial, telle qu'on la voit dans cette épigramme de Saint-Gelais :

Un charlatan disoit en plein marché
Qu'il montreroit le diable à tout le monde ;
S'il n'y en eut, tant fut-il empêché,
Qui ne courût pour voir l'esprit immonde.
Lors une bourse assez large et profonde
Il leur déploie, et leur dit : « Gens de bien,
Ouvrez vos yeux, voyez ; y a-t-il rien ?
— Non, dit quelqu'un des plus près regardants.
— Et c'est, dit-il, le diable, oyez-vous bien,
Ouvrir sa bourse, et ne voir rien dedans.

Ce dizain est généralement en décasyllabes, à cause de l'égalité qui s'était établie à la fin du Moyen âge entre le nombre de vers d'une « taille » et leur mesure. On le trouve néanmoins parfois en octosyllabes, comme le huitain marotique. Comme le huitain aussi, c'est un couplet de ballade, qui a beaucoup servi isolément pour l'épigramme, et lui convient sans doute mieux que le dizain lyrique de Maynard. Rousseau le reprendra plus tard pour le même usage, et en tirera grand parti. Mais sa forme étant purement conventionnelle, il n'a rien de lyrique. Maurice Scève s'en est servi cependant pour les 449 couplets de sa *Délie*, et Ronsard l'a mis en vers de six. Il est très rare chez les modernes, en dehors de la ballade (2).

(1) C'est une combinaison analogue, mais trop complexe (*abab cb cdcd*) qu'a essayée Tahureau dans une ode à son frère, à la suite de l'*Oraison* de 1555 (éd. Blanch., p. 150) :

Maintes choses sont en grand prix
Dont on adore l'excellence,
Qu'on aura soudain à mépris,
Les voyant choir en décadence,
Et beaucoup d'autres reviendront
Dont on n'a plus la connaissance :
Beaucoup de langues reprendront
L'honneur de leur premier usage,
Et beaucoup des nôtres perdront
La gloire qu'ils ont de notre âge.

(2) Voir pourtant les vingt-quatre *Caprices* de Banville, dans les *Cariatides*.

Nous avons dit que ce dizain était ordinairement césuré au milieu par les modernes auteurs de ballades. Il est ainsi divisé en deux parties égales qui n'ont plus aucun lien. C'est le cas de tous les dizains modernes faits de deux quintils : ce sont donc des quintils, sans plus, même s'ils ne sont pas identiques. Ils sont, d'ailleurs, extrêmement rares, et il n'y a rien à en dire (1).

Le dizain étant décidément composé d'un quatrain et d'un sixain, les poètes devaient encore se demander si l'on ne pourrait pas commencer par le sixain tout aussi bien que par le quatrain. On l'avait fait dès le Moyen âge (même dans la ballade), sur deux rimes (2). Le sixain classique ayant deux formes,

(1) Saint-Amant a mis ensemble, avec césure régulière entre les deux, les quintils *abaab* et *aabab*, dans le *Cidre* (I, 234) :

Je ne me puis lasser d'en boire ;	Qu'il est frais ! qu'il est délectable !
Ma soif renaît en s'y noyant ;	De moi, je tiens pour véritable,
Du muscat je perds la mémoire,	Lorsque j'en trinque une santé,
Et mon œil est comblé de gloire,	Que le seul cidre est l'or potable
De le voir ainsi flamboyant.	Que l'alchimie a tant vanté.

C'est presque le dizain balladique nouveau ; mais ce sont en réalité les deux meilleures formes de quintil, que Saint-Amant eût aussi bien fait d'alterner, purement et simplement.

En revanche les deux prétendus quintils de Ronsard, que lie la rime finale (II, 459), sont bel et bien un dizain, d'ailleurs médiocre, et probablement imité de l'italien (Cf. Greban, 278, et aussi Verlaine, II, 356). Il n'y a en effet de dizains fait de quintils, qu'autant que les quintils sont liés par les rimes, et c'est ce qu'on ne trouve que dans l'ancienne poésie. Voir *abaab bcbbc* dans Montaiglon, VI, 129 ; cf. *abaab bccdd*, rythme adopté par les Rhétoriqueurs pour les « histoires et complaintes », comme celle de G. Cretin, en décasyllabes, qu'on lit dans Lemaire (III, 154). On trouve aussi *aaaab bbbba*, mais la manière la plus usitée de lier les quintils était de quadrupler les rimes doubles du sixain (sur deux rimes) : *aaaab aaaab*. On employait cette forme non seulement en couplets isométriques de vers courts (vers de six dans Montaiglon, VIII, 77, de sept et cinq dans le *Myst. du Vieil Test.*, I, 156 et 168, de cinq dans Alain Chartier, 283-4, Gréban, 7, et Jean Lemaire, IV, 192), mais encore, et de préférence, en couplets *coués*, à vers 5 et 10 plus longs : on trouvera 3.3.3.3.5, 5.5.5.5.7, 7.7.7.7.8 et 8.8.8.8.10 géminés dans Gréban, pp. 144 et 330 sqq. (Cf. 4.4.4.4.6, dans les *Chansons du XVe siècle* de G. Paris, pp. 92-93, 7.3.7.3.7, dans les *Lunettes des Princes* de Meschinot, et *aaab aaabba*, 4.4.4.8 4.4.4.8.8.8, dans Gréban, 190). On trouve deux couplets de 3.3.3.3.7 géminé dans *Le Triomphe des dames* de Th. Corneille (Cf. Chatelain, 131-132). Rossetti et Longfellow ont employé *aaaab ccccb*, qui est aussi dans Chastelain, VII, 436 et 446, en vers de huit et quatre, et dans Louise Bertin, *Glanes*, 245.

(2) Voir *aabaab baab* dans Jean de Brienne, 34 (Tarbé, *Chansonniers de*

et le quatrain aussi, cela fait encore quatre combinaisons principales, dont la moins rare est la plus simple, *aab ccb dede,* inaugurée par Peletier dans une pièce de trois cents vers (1). Voici une strophe de Boisrobert, empruntée au *Sacrifice des Muses* :

Roi des saisons et des années,
Soleil, dont les courses bornées
Donnent l'ordre à tout l'univers ;
S'il est vrai que tu remédies
Aux langoureuses maladies
Par tant de royaumes divers :
Garde que Richelieu ne meure ;
Vois son mal, et pour obliger
Toute la France qui le pleure,
Hâte-toi de le soulager.

Il est certain que, théoriquement, une conclusion plus brève peut venir après un développement plus étendu ; mais ce ne peut être que par hasard et non d'une façon suivie ; les poètes ont bien senti que l'autre disposition était infiniment plus lyrique, et que celle-ci mettait proprement la charrue devant les bœufs (2).

Champagne). Cf. *aabaab baba* dans Montaiglon, XIII, 226 ; *aabaab bbcc*, ib., XII, 139 (et dans Bouchet, *Angoisses et Remèdes d'amours* et *Jugement poetic*); *aabaab cdcd*, ib., I, 218 (8.8.6.8.8.6 8.6.8.6) ; *aabaab bcbc* (ou *bccb*), en vers de dix ou huit, pass. dans les *Folles entreprises* de Gringore, dans les *Contredits de Songecreux*, de Pontalais, fº 142, dans les *Epîtres* 11 et 13 de Roger de Collerye, dans Montaiglon, et même dans Marg. de Navarre.

(1) On avait déjà vu *aabcbc dede* dans l'*Amoureux repos* de G. des Autels, et *aabccb deed* dans la *Poésie* de Le Caron.

(2) Voici un exemple hétérométrique de Corneille (*Imit.*, III, lv), avec quatrain embrassé :

Seigneur, à ton image il t'a plu me former :
Ton souffle dans mon âme a daigné l'imprimer
    Par un amoureux caractère ;
Mais ce n'est pas assez : il faut, il faut encor
    Cette grâce, ce grand trésor,
Que tu viens de montrer m'être si nécessaire ;
Je ne puis autrement vaincre l'orgueil caché
    De ma nature pervertie,
Qui, faisant triompher la plus faible partie,
Me précipite au mal et m'entraîne au péché.

Le poème de Schiller sur *Héro et Léandre* est également fait de sixains suivis de quatrains. Du neuvain fait d'un sixain et demi, *aabccbddb*, A. Renaud

Nous signalerons, pour terminer, une combinaison de Théophile, qui a mis en tête du dizain, non plus un simple sixain, mais un huitain d'octosyllabes dérivé du sixain, *aab cbcbc*, auquel il a joint un distique d'alexandrins *dd* :

Mes juges, mes dieux tutélaires,
S'il est juste que vos colères
Me laissent désormais vivant ;
Si le trait de la calomnie
Me perce encore assez avant,
Si ma Muse est assez punie,
Permettez que dorénavant
Elle soit sans ignominie,
Afin que votre honneur puisse trouver des vers
Dignes de le porter aux yeux de l'univers.

Le huitain en lui-même était déjà assez discutable, mais le distique d'alexandrins, à la suite, ne pouvait donner qu'une forme pire au point de vue lyrique : nous l'avons déjà vu plus d'une fois.

Quant au dizain de Musset en rimes plates, dans *Mardoche*, avec ses enjambements perpétuels, ce ne pouvait être qu'une fantaisie typographique, Banville disait une *gaminerie*.

a fait un dizain en triplant la troisième rime double, *dddb* (*Nuits pers.*, *Sommeil de la morte*) ; cf. *aabccb ddbd* dans Jodelle, II, 343.

LES STROPHES DE PLUS DE DIX VERS

Il y aura bientôt quatre siècles que Peletier, dans son *Art poétique*, déclarait, malgré l'exemple des *Odes pindariques* de Ronsard, que la strophe régulière ne peut pas, en principe, dépasser dix vers. Tous les théoriciens ont été du même avis, et l'on ne doit pas s'attendre à trouver beaucoup d'essais heureux en strophes de plus de dix vers. Voyons pourtant ce qui a été fait.

Le onzain, comme toutes les strophes longues à quatrain initial, était connu du Moyen âge, sur deux ou plusieurs rimes. On en faisait notamment des couplets de ballades (1) ; on en faisait surtout le couplet du *Chant royal* (2). Naturellement ces combinaisons étaient arbitraires. D'autre part, le XVIe siècle fit quelques onzains de deux quatrains suivis d'un tercet, ce qui était médiocre. Il ne peut y avoir de combinaisons lyriques de plus de dix vers que celles qui dérivent directement du seul et unique dizain lyrique. Et comme le quatrain est la seule base possible du système, c'est sur le reste, qui donne à la strophe son envergure, que devait porter l'effort des poètes. Le XVIIe siècle essaya de tirer quelques onzains du dizain qu'il préférait, *abba ccd ede*. Pour cela, il renforça le tercet final en *eede*, ou *eded*, et mieux encore *edde*, qui isole davantage la

(1) Par exemple dans la forme *abab bccdccd*, qui dérivait du dizain de ballade, et qu'on rencontre encore isolément dans les *Complaintes* de Marot, chez Saint-Gelais et Marguerite de Navarre (cf. *abab bccd ede* dans MONTAIGLON, VII, 168 et 172, et encore *abab bcbc cdd*, IBID., XI, 217).

(2) Dont la forme était *abab ccddede*. On la trouve en dehors du chant royal dans Marot, et aussi ailleurs, par ex. dans FROISSART, II, 363, ou MOLINET (LEMAIRE, IV, 323, serventois) ; cf. MONTAIGLON, V, 320, et, dans LANGLOIS, un *Art de rhétorique* de 1524.

rime finale en doublant l'avant-dernière. Ainsi Racan, dans son psaume 68 :

O grand Dieu, calme cet orage
Qui m'abîme dans les ennuis !
Toi seul, dans l'état où je suis,
Me peux garantir du naufrage.
La mer, enflée en un moment,
Pousse ma barque au firmament,
La précipite dans la boue,
Et malgré l'art des matelots,
Le vent contraire qui se joue,
La pirouette sur la proue,
Et la rejette sur les flots (1).

Ce onzain participe de l'infériorité du dizain dont il dérive, et fut d'ailleurs fort peu employé. Les modernes firent mieux, en recourant à la rime triplée, que les classiques s'interdisaient. Quand V. Hugo eut formé son douzain par le triplement des deux rimes doubles du sixain, il restait à tripler l'une des deux seulement pour avoir le onzain, la seconde naturellement, pour mieux isoler la rime finale. C'est ce que fit Lamartine, le premier, je crois, en strophes hétérométriques. M. Richepin a justement préféré l'isométrie ; mais comme il jongle avec les rimes, il a trouvé sans doute ce onzain trop facile sur cinq rimes, et a construit sur quatre les vingt-cinq strophes de sa pièce des *Algues dans la Mer* :

Qui dira la mer végétale ?
Algues, varechs et goémons,

(1) Voici une forme hétérométrique de Pavillon, la seule que j'aie rencontrée avec cette finale :

Un petit avis charitable :
Iris, croyez-moi, quittons-nous.
Vous me recevez d'un air doux,
Et vous êtes pour moi d'humeur assez traitable ;
Mais tout ceci n'est plus amour.
Le mien s'alentit chaque jour ;
Enfin ma constance se lasse.
Quoi que nous puissions nous jurer,
Chacun de nous deux s'embarrasse :
Ah ! finissons de bonne grâce
Ce qui ne peut longtemps durer.

Tout l'immense herbier qu'elle étale,
C'est ainsi que nous les nommons.
Trois mots pour le peuple sans nombre
Qui tapisse au fond de son ombre,
Ses ravins, ses plaines, ses monts !
Trois pauvres mots pour cette flore
Multiforme et multicolore
Que sans relâche fait éclore
L'éternel printemps des limons (1).

Quant à Lamartine, voici sa strophe, qui n'est pas légère :

Fends la nue et suscite un homme,
Un homme palpitant de toi !
Que son front rayonnant te nomme
Aux regards qui cherchent ta foi !
D'un autre Sinaï fais flamboyer la cime,
Retrempe au feu du ciel la parole sublime,
Ce glaive de l'esprit émoussé par le temps !
De ce glaive vivant arme une main mortelle,
Parais, descends, travaille, agite et renouvelle,
Et ranime de l'œil et du vent de ton aile
Les derniers combattants ! (2)

On ne s'est guère aventuré à commencer le onzain par un quintil (3) : il y a trop peu de différence entre les éléments constituants, pour qu'on puisse y voir autre chose qu'un quintil et un sixain alternés. On l'a commencé quelquefois par un sixain ; mais l'inconvénient est exactement le même (4).

(1) Le premier spécimen de ce onzain est fourni sans doute chez nous, et probablement par hasard, par une strophe de Musset, à la fin de la *Nuit de mai* ; mais on trouvait déjà ce rythme chez Brome (*Engl. Poets*, t. VI), et chez les Italiens (d'Ancona et Comparetti, p. 379). On le trouve plusieurs fois en vers de sept dans l'*Arise*, de Nap. Peyrat. Laprade a triplé la rime du premier tercet, ce qui est moins bon, combinaison déjà réalisée en heptas., mais avec un quatrain embrassé, dans *Les deux voix* de Juste Olivier (*Œuv. chois.*, II, 83). Cf. aussi *abab cccbccb*, en vers de sept et six, chez Thibaut de Champagne.

(2) *Harmonies*, IV, 71 (*A l'Esprit saint*). Il y en a quatorze ! Des formes hétérométriques meilleures ont été réalisées par L. Ménard (12.6.12.6 12.12.6 12.12.12.6) et par N. Peyrat (8.4.8.4 8.8.4 8.8.8.4).

(3) Voir pourtant Corneille, *Imit.*, IV, *Préface* : cf. *abaab bbabba* dans le *Myst. du Vieil Test.*, I, 71, 145, etc., ou *abaab bccdcd* dans Jean Marot.

(4) Cf. *aabaab bcbbc* (ou *bbcbc*) dans Gréban, 162, 173 (8.8.4.8.8.4 4.4.8.8.4), 315, ou Montaiglon, VI, 124, XII, 219 et 243, sans parler du 2e *fatras* de Beaumanoir, *aabaab babab*, en vers de six et de sept. On se rappelle qu'Abraham de Vermeil, féru du quintil, s'en servit aussi pour faire un onzain, en le mettant à la suite du sixain.

Le onzain, strophe impaire, n'était qu'un intermédiaire bâtard entre le dizain et le douzain : le douzain seul a donné une forme viable, dérivée du dizain. Or le dizain, débutant par un quatrain qui doit rester tel, ne peut évidemment devenir douzain que par la tranformation du sixain en huitain ; si bien que l'histoire du douzain, si tant est que le douzain ait une histoire, est exactement parallèle à celle du huitain.

Les premiers douzains sont donc composés de trois quatrains, qui au Moyen âge sont enchaînés : *abab bccd dede.* Ce rythme, qui remonte au moins aux ballades d'Eustache Deschamps, est encore fréquent dans Saint-Gelais, en décasyllabes, et se retrouve, tel quel, avec son enchaînement de rimes, mais en vers de sept, dans deux des premiers poèmes de du Bellay, non classés par lui dans les *Vers lyriques* (1). Ronsard et ses disciples, surtout dans les odes pindariques, ont désenchaîné les quatrains ; aussi, de deux choses l'une : ou la césure ne suit pas les quatrains, et alors il est impossible à l'oreille de s'y retrouver ; ou elle les suit, et alors ce ne sont plus que des quatrains ordinaires d'octosyllabes ou d'heptasyllabes. Il est vrai qu'ils ont rarement uni des quatrains identiques (2) ; il les font presque toujours de deux formes et très souvent même de trois, enclavant un quatrain à rimes suivies entre un quatrain croisé et un quatrain embrassé : *abab ccdd effe* ; mais les rimes suivies sont une erreur de ce temps, et les autres quatrains restent des quatrains : il n'y a pas assez de différence entre les éléments de la strophe pour que l'on puisse considérer le huitain comme le développement du premier quatrain, outre qu'un huitain médiocre ne saurait faire un excellent douzain (3).

(1) La *Musagnæomachie* et *Contre les envieux poètes.*

(2) Les Anglais ont conservé cette combinaison, qui est fréquente chez Moore.

(3) Des vingt-sept combinaisons possibles des trois formes du quatrain, ou simplement des huit combinaisons de deux formes, il n'y en avait pas une de bonne. Voici pour exemple le début de la quatrième ode pindarique :

Il faut aller contenter
L'oreille de Marguerite,
Et en son palais chanter
Quel honneur elle mérite.
Debout, Muses, qu'on m'attelle
Votre charrette immortelle,

Après le huitain fait de deux quatrains, on prit le huitain fait d'un sixain et d'un distique : *abab ccdeed ff*, qui n'est pas meilleur. En voici pourtant un exemple hétérométrique de Vauquelin, qui est assez intéressant :

Peut-être, quand mille et mille
Tenteraient votre beauté,
Qu'encor votre âme gentille
Aimerait la fermeté :
Mais à l'heure
Qu'on s'asseure
Contre l'amour en son cœur,
Par surprise
On est prise
Sous cet ennemi vainqueur :
Car Amour de son pouvoir
Range tout à son vouloir.

C'était un fort joli dizain : pourquoi le poète y a-t-il ajouté cette clausule déplorable ? (1)

On se rappelle que le huitain à distique final s'améliora un peu, quand le distique final répéta les dernières rimes du sixain. Le nouveau huitain fut particulièrement cher à Tristan. Aussi devons-nous à Tristan les douzains que ce huitain termine. Ils ne sont pas parfaits, le huitain ne l'étant pas non plus, mais c'est que le XVII[e] siècle a fait de mieux en ce genre. Sur huit combinaisons possibles, Tristan en a réalisé trois, qu'il a employées deux fois chacune : toutes ont le quatrain croisé (2).

Afin qu'errer je la fasse
Par une nouvelle trace,
Chantant la vierge autrement
Qu'un tas de rimeurs barbares
Qui ses louanges si rares
Lui souillaient premièrement.

Cf., dans le même rythme, l'*ode* 7 et les quarante strophes de l'*Hymne triomphal de la Reine de Navarre* (*Odes*, V, 5). On trouve encore dans RONSARD, *abab ccdd efef* (I, 6, heptas.), *abab cdcd effe* (I, 10, octos.), *abba ccdd effe* (I, 6 et 11, heptas.) CORNEILLE, *Imit.*, II, 9, a réuni trois quatrains embrassés.

(1) VAUQUELIN, *Idillies*, II, 60. Ce rythme était emprunté à Cl. de Pontoux. SCARRON (VII, 228) a employé le sixain du siècle (*abab ccdede ff*, octos., 11[e] vers alex.).

(2) Avec les finales *eedde, eeded, edeed* ; l'auteur a éliminé fort justement *edede*, qui ne valait rien.

Cela commence avec une de ses premières œuvres, un grand poème intitulé la *Peinture de Son Altesse Sérénissime l'Infante Isabelle,* dont voici une strophe :

On vous portait des vases d'or
Sur le vert-émail des prairies,
Que vous remplissiez d'un trésor
De ces fragiles pierreries.
Mais du dégât que vous faisiez
Partout où vous vous conduisiez,
L'excès ne s'y pourrait connaître ;
Flore en semblait s'enorgueillir,
Et les fleurs ne pouvaient faillir
Aux lieux où vous daigniez paraître,
Car vos pas en faisaient plus naître
Que vos mains n'en pouvaient cueillir (1).

Cette strophe a peut-être l'inconvénient de commencer et finir par des rimes de même espèce ; elle en a un plus grave, qui est de pouvoir paraître terminée au dixième vers. Celle-ci, avec la finale *edeed,* ne présente aucun de ces inconvénients, pourvu que le neuvième vers ne soit pas lié avec le dixième :

Schomberg, vive image d'Achille,
Devant qui tout lâche le pié,
Qui ne te comptoit pas pour mille
Comptoit trop peu de la moitié.
Il ignorait que ton épée,
Dans une eau fatale trempée,
Porte l'horreur et le trépas ;
Que c'est elle qui fait résoudre
Les difficultés des combats,
Et qui dans le sang et la poudre
Fait voler des éclats de foudre
Partout où s'avancent tes pas (2).

(1) Ce poème, réduit à 43 strophes, reparut en 1648 dans les *Vers héroïques,* où l'on trouve presque tous les douzains de Tristan. Scarron a reproduit deux fois le même rythme, dans la *Foire Saint-Germain*, et dans une *Ode héroï-comique.*

(2) *Au maréchal de Schomberg* (*Vers héroïques*, 45 et 97). Je n'ai pas trouvé d'autre exemple de ce rythme. Chapelain a écrit son *Ode pour le mariage du Roi* en trente-cinq strophes *abba ccd eedde*, où l'alexandrin se mélange à l'octosyllabe.

Nous arrivons aux modernes. Ils ont pratiqué, à la suite de V. Hugo, deux huitains d'une forme heureuse ; mais l'un d'eux, *abab cccb*, eût encore donné deux quatrains identiques consécutifs (1) ; l'autre, *aaab cccb*, s'imposait donc, et c'est celui que les romantiques réalisèrent dès l'origine. Les premiers douzains de V. Hugo dans cette forme sont datés de 1827, et parurent en 1829 dans les *Orientales* (2). La même année, Vigny publiait sa *Traversée de la Frégate la Sérieuse*, datée de 1828 : est-ce une coïncidence ? Peut-être y avait-il eu communication. V. Hugo a employé cette strophe huit fois, toujours en octosyllabes :

Nul homme en ta marche hardie
N'a vaincu ton bras calme et fort ;
A Moscou, ce fut l'incendie ;
A Waterloo, ce fut le sort.
Que t'importe que l'Angleterre
Fasse parler un bloc de pierre
Dans un coin fameux de la terre
Où Dieu brisa Napoléon,
Et, sans qu'elle même ose y croire,
Fasse attester devant l'histoire
Le mensonge d'une victoire
Par le fantôme d'un lion ?

Oh ! qu'il tremble, au vent qui s'élève,
Sur son piédestal incertain,
Ce lion chancelant qui rêve,
Debout dans le champ du destin !
Nous repasserons dans sa plaine !
Laisse-le donc conter sa haine
Et répandre son ombre vaine
Sur tes braves ensevelis !
Quelque jour — et je l'attends d'elle !
Ton aigle, à nos drapeaux fidèle,
Le soufflètera d'un coup d'aile
En s'en allant vers Austerlitz (3).

(1) Il y en a un exemple dans Thibaut de Champagne en *abab abab cccb*, 7.4.7.6 7.4.7.6 7.7.7.6.

(2) On en a vu une strophe dans l'*Introduction*, p. 70.

(3) *Le Retour de l'empereur*, 1840 (*Lég. des S.*, 48). Cf. *F. d'Aut.*, 8 et 34 ; *Crép.*, 5 ; *V. int.*, 2 et 41 ; *Cont.*, III, 30. Je n'ai rencontré nulle part le vers

On dirait que par ce rythme la strophe classique de dix vers acquiert, s'il est possible, encore plus d'envergure. Toutefois il y a dans ce rythme quelque chose d'un peu haletant, qui fatiguerait, si le quatrain qui est en tête ne procurait un repos passager à l'auditeur. « Ce quatrain, dit F. de Gramont, agit là comme modérateur : il est d'ailleurs une préparation mélodique au *crescendo* des vers qui le suivent. » Aussi quelques poètes, notamment Sully Prudhomme, ont-ils été moins bien inspirés quand ils ont fait un douzain d'un huitain et demi, sur quatre rimes triples : *aaab cccb dddb.* Cela vaut assurément mieux que les trois quatrains de Ronsard ; mais une telle forme, avec son cliquetis de rimes, convenait plutôt au Moyen âge (1). Mais le douzain régulier lui-même, avec ses deux rimes triples seulement, au lieu de quatre, semble parfois faire à la rime trop de sacrifices. Et puis, si déjà les poètes ont préféré le huitain *abab cccb,* malgré son défaut de lien, au huitain mieux lié *aaab cccb,* de même et *a fortiori* on a préféré, et on doit

de sept, mais on trouve ceux de six dans les trois strophes de *Ghazel*, de Gautier.

Dans le bain, sur les dalles,
A mon pied négligent,
J'aime à voir des sandales
De cuir jaune et d'argent.
En quittant ma baignoire,
Il me plaît qu'une noire

Fasse mordre à l'ivoire
Mes cheveux, manteau brun,
Et, versant l'eau de rose,
Sur mon sein qu'elle arrose,
Comme l'aube et la rose,
Mêle perle et parfum.

On trouve aussi le vers de cinq dans les *Colifichets et Jeux de rimes,* d'Amédée Pommier. Le même poète a fait un étrange abus de cette strophe, quand il a écrit les quatre ou cinq cents douzains d'octosyllabes de son poème de *Paris.*

(1) On trouve en effet *aaab bbbc cccb,* en vers de sept et de trois dans G. Alexis, t. II, pp. 43-44. La forme moderne elle-même est dans Brome (*Engl. Poets,* VI, 660). Il y a par hasard dans *Toute la Lyre,* de V. Hugo (VII, 4), trois quatrains posthumes de la même forme :

Vierge du pays du thé,
Dans ton beau rêve enchanté,
Le ciel est une cité
Dont Paris est la banlieue.

Dans notre Paris obscur,
Tu cherches, fille au front pur,
Tes jardins d'or et d'azur
Où le paon ouvre sa queue ;

Et tu souris à nos cieux.
A ton âge un nain joyeux
Sur la faïence des yeux
Peint l'innocence, fleur bleue.

préférer en définitive, le simple dizain classique au douzain qui en dérive. Il reste que ce douzain est la seule forme véritablement belle et viable qui puisse offrir en français un nombre de vers supérieur à dix. Elle est naturellement tombée en désuétude avec le dizain, et je ne pense pas qu'on l'ait employée beaucoup depuis les *Blasphèmes* et la *Mer* de Richepin.

Les formes hétérométriques sont naturellement fort rares. En voici une de Lamartine, qui est moins massive que ne le sont d'ordinaire ses strophes longues :

> Qu'as-tu donc vu là-haut, torrent suant d'écume,
> Pour reculer d'effroi comme un coursier rétif,
> Pour te cabrer d'horreur dans le ravin qui fume,
> Pour te briser hurlant de récif en récif ?
> Tes bonds, tes secousses
> Les cris que tu pousses,
> Dans leurs nids de mousses
> Font peur aux oiseaux.
> La mère, qui tremble,
> Aux branches du tremble,
> Appelle et rassemble
> Ses petits tout trempés de la poudre des eaux ! (1)

Nous n'insisterons pas sur les douzains qui commencent par un quintil (2). Quant au sixain double, nous en avons déjà parlé ailleurs. On se rappelle que le Moyen âge en a fait grand usage sous la forme *aabaab bbabba,* isométrique ou hétérométrique (3).

(1) *Cantique sur le torrent de Juvisy* (*Poés. div.*, 21, ou *Cours famil. de littér.*, IV, 103), str. 1 et 2 ; les strophes 4-7 et 9 ont des heptas. au lieu des pentas., les strophes 3 et 8 des heptas. jusqu'au dernier vers.

(2) Il y en a un dans Ronsard, II, 469 (*abaab bccdeed*, octos.), qui, comme les deux poèmes de du Bellay cités plus haut, sent le Moyen âge par l'enchaînement des parties, et qui est en effet emprunté aux Rhétoriqueurs (voir, en décas., J. Marot et Corrozet). On préfèrera la forme employée par Ed. d'Anglemont : *abaab cccd eed.*

(3) Notamment 7.3.7 répété quatre fois, ou huit tétrasyllabes suivis de quatre décas. (de quatre octos. dans Cretin et Marot) : voir plus haut, p. 228, n. 4. Sans parler de *aaaaabaaaaab* (Gréban, 286), et des rythmes de ballades où le second sixain, de forme variée, débute par la rime finale du premier : *aabaab bccdcd*, qu'on trouve encore dans Lemaire (IV, 358), ou *aabaab bcbbbc* (Montaiglon, X, 130). Les Italiens, comme Renaud d'Aquin, connaissaient des formes différentes, telles que *abcabc ddeffe* ou *abcabc deffed.* Le Moyen âge avait connu aussi le douzain fait de quatre tercets, *aab ccb ddb eeb* (Scheler,

Cela, du moins, était à peu près un douzain. Mais quand les modernes juxtaposent simplement deux sixains distincts, pareils ou non, ce sont des sixains, et rien de plus. Ronsard avait donné l'exemple dans la neuvième ode pindarique, où sont juxtaposés les sixains d'heptasyllabes *aabccb* et *aabcbc*, qui eussent pu aussi bien être alternés, étant partout distincts (1). De même, dans les cent-vingt-deux douzains d'*Albertus*, Th. Gautier juxtapose typographiquement un sixain isométrique d'alexandrins et un sixain à clausule, qui ne font nullement un douzain :

Sur le bord d'un canal profond dont les eaux vertes
Dorment, de nénuphars et de bateaux couvertes,
Avec ses toits aigus, ses immenses greniers,
Ses tours au front d'ardoise où nichent les cigognes,
Les cabarets bruyants qui regorgent d'ivrognes,
Est un vieux bourg flamand, tel que les peint Téniers.
— Vous reconnaissez-vous ? — Tenez, voilà le saule,
De ses cheveux blafards inondant son épaule,
Comme une fille au bain ; l'église et son clocher,
L'étang où des canards se pavane l'escadre ;
Il ne manque vraiment au tableau que le cadre
Avec le clou pour l'accrocher.

Il est vrai que ceci n'a rien de lyrique, mais des sixains sont toujours des sixains. En cas pareil, V. Hugo alternait toujours, sans jamais faire de douzains artificiels (2).

Les strophes de plus de douze vers sont familières au Moyen âge, qui, par exemple, mettait volontiers au sixain double une rime supplémentaire dans l'un des deux sixains (3). Les bal-

Trouvères Belges, 2e série, Gonthier de Soignies), qu'on retrouve dans Boyssières : on peut le comparer au neuvain de trois tercets. Plus récemment on trouve *aab ccb bddbee* dans la *Tricarite* de Taillemont.

(1) A l'imitation des premiers dizains à quatrains d'octosyllabes et sixains d'heptasyllabes, Magny gémina deux fois des sixains sur les mesures 8 et 5.

(2) Voir par exemple *Orient.*, 3, 16, 40, ou *F. d'Aut.*, 11, 32, 38, et ailleurs vingt fois. Nous reviendrons sur ces alternances.

(3) On trouve encore cette combinaison dans la troisième ode pindarique de Ronsard, où le second sixain est précédé d'un vers qui répète la dernière rime du premier : *aabccb bddeffe*, disposition empruntée à J. Bouchet, quatrième *élégie* des *Angoisses et Remèdes d'amours*, sauf que dans Bouchet les sixains sont sur deux rimes : *aabaab bccdccd* (cf. Montaiglon, VIII, 97 ; cf. aussi, ib., XII, 247, *aabaaab bbcbbc* ; dans Greban, 242, *aabaab ccddede* ; dans Cretin, p. 30, *aabaab bbabbba* en octos., qui devient dans Corrozet, *fable* 57, *aabaab bbcbbbc*, en hexas.)

lades mêmes, ou les scènes des *Mystères*, présentent parfois des couplets de quinze vers et plus (1). Les poètes étrangers, non plus, n'ont pas reculé devant la strophe de quinze, seize et dix-huit vers, témoin l'ode de Shelley *A la liberté*, en strophes de quinze vers, ou celles d'Alfiéri sur l'*Amérique libre* et sur la *Prise de la Bastille*, en strophes de seize et dix-huit vers (2). En France, après la Renaissance, il n'y a guère que les odes pindariques de Ronsard et de ses imitateurs pour offrir des strophes de ces dimensions ; mais ce sont naturellement des assemblages arbitraires de quatrains et de sixains (3).

Laprade a réussi pourtant, dans ses premières odes, à faire une strophe de treize vers, en mettant après le quatrain initial, au lieu du huitain à rimes triples, le neuvain à triple tercet :

Assis sous un ciel taciturne,
La mort et l'ennui sur le front,
Là-haut veille le noir Saturne
Dans la peur de ceux qui naîtront.
Sa vieillesse au trône obstinée
Croit éluder la destinée
Qui nous promet un roi plus doux ;
Aveugle en sa faim parricide,
Il fait, auprès d'un berceau vide,
Crier dans ses dents des cailloux,
Et sur chaque mère féconde,
Sur chaque enfant qui vient au monde,
Il darde un œil sombre et jaloux (4).

C'est tout de même un peu long, et je ne suis pas sûr que l'arrivée d'une sixième rime après le dizième vers puisse se faire désirer ; mais c'est vraiment le seul essai intéressant que j'aie

(1) Par exemple *aabaabb cccdccd*, ou *ababb ccddeefgfg* dans Eust. Deschamps. Dans le *Mystère du Vieil Testament* (I, 64), on trouve *aaaabaaaab bbabba* en octos. C'est un seizain analogue que Sibilet insère encore dans son *Iphigène*, f° 70 : *aaabaaab bbbabbba* (cf. *aaabaaab bbcbbc* dans Montaiglon, XII, 100).

(2) Les *Canzoni amorose* de Tasse ont aussi plus d'une fois jusqu'à seize vers. Spenser mettait un distique après trois quatrains croisés, forme bien anglaise, d'où il a tiré son sonnet, de forme si inférieure, *abab bcbc cdcd ee*.

(3) Voir Ronsard, *Odes*, I, 1, 5, 7, 11, 13, 14, 15, et p. 398. Sur l'ode pindarique, voir l'*Appendice* IV.

(4) *Odes et poèmes, les Corybantes*, Laprade ne se doutait certainement pas que son treizain fût déjà dans les fables de Corrozet, mais en décasyllabes (et sans alternance de rimes).

rencontré en ce genre. Au reste, le poète lui-même n'en a fait que deux strophes (1).

Dans les *Châtiments,* il y a un couplet de quinze vers ; mais naturellement il se décompose en éléments plus simples, sans unité, et il en est ainsi de toutes les strophes de pareilles dimension (2).

Nous devons cependant mentionner pour finir les prétendues strophes de dix-neuf vers que Chénier a écrites sur *Le Jeu de paume.* Dix-neuf vers ! Cela commence par un quintil hétérométrique de la bonne forme 12.8.12.12.8, après quoi viennent deux septains irréguliers et médiocres, *aabcbbc* et *ababcbc,* le tout sans césure fixe, si bien que l'oreille s'y perd immédiatement. Et comme, en outre, il y a trois mesures différentes, on peut dire que ce sont proprement des vers libres :

Reprends ta robe d'or, ceins ton riche bandeau,
Jeune et divine Poésie !
Quoique ces temps d'orage éclipsent ton flambeau,
Aux livres de David, roi du savant pinceau,
Porte la coupe d'ambroisie.
La patrie, à son art indiquant nos beaux jours,
A confirmé mes antiques discours,
Quand je lui répétais que la liberté mâle
Des arts est le génie heureux,
Que nul talent n'est fils de la faveur royale,
Qu'un pays libre est leur terre natale.
Là, sous un soleil généreux,

(1) Cela vaut assurément mieux que Scarron, mettant un distique d'alexandrins après un onzain d'octos : *abab ccd eede ff*. Le *recueil* de Chamboudry de 1657 donne une pièce anonyme en treizains hétérométriques, intitulée *Amarante au cours*, reproduite par d'autres *recueils*, et dont Quicherat donne une strophe (p.573).Signalons encore une forme de RICHEPIN, *abbbacccaddda* (*la Mer*, *Etant de quart*, 12), qui paraît issue du dizain malheureux de V. Hugo : *a bba cca dda*, par triplement des rimes enclavées. Dans E. DUPUY, *les Parques*, VII, IX et XI, on trouvera des sixains suivis de septains ou inversement, le tout en alexandrins ; mais ce ne sont jamais que des sixains et des septains, malgré la disposition typographique ; ou plutôt ce sont des cadres arbitraires, fort légitimes d'ailleurs, destinés à enfermer l'expression d'idées philosophiques, qui ne sont pas proprement lyriques : je ne suppose pas que le poète ait eu la pensée de faire de véritables *strophes* de treize alexandrins.

(2) *Chât.*, II, 2. Le couplet se compose d'un quintil d'octosyllabes, d'un sixain hétérométrique d'octosyllabes avec deux alexandrins, et d'un quatrain 8.3.8.3, dont les deux derniers vers servent de refrain. Ces trois éléments restent parfaitements distincts.

Ces arts, fleurs de la vie et délices du monde,
Forts, à leur croissance livrés,
Atteignent leur grandeur féconde ;
La palette offre l'âme aux regards enivrés,
Les antres de Paros de dieux peuplent la terre ;
L'airain coule et respire ; en portiques sacrés
S'élancent le marbre et la pierre.

Quelle unité y a-t-il là-dedans, et le poète a-t-il pu croire un seul instant qu'aucune oreille humaine fût capable de suivre un rythme si bizarre, compliqué encore par le désaccord perpétuel des rimes et des mesures ? C'est bien pis que les odes pindariques de Ronsard.

CONCLUSION

LES PRINCIPES DU LYRISME FRANÇAIS

§ 1. — *Principes généraux des strophes.*

Nous voici arrivés au terme de cette étude. Il nous reste à conclure, c'est-à-dire à dégager des faits les principes généraux, et à formuler les lois mêmes auxquelles obéit depuis quatre siècles le lyrisme français. A la vérité, le travail est déjà fait : il s'est fait tout seul au cours de cette étude, et nous n'avons pas pu analyser les formes qu'ont préférées les poètes, sans montrer à quels principes ils obéissaient, consciemment ou non. Il n'y aura donc rien dans ce chapitre qui soit entièrement nouveau : nous n'avons qu'à réunir et coordonner des éléments qui sont disséminés dans le livre entier.

I. — Mais avant d'exposer les principes qui régissent la strophe, comment la définirons-nous ? Tout simplement comme le vers, et pour les mêmes raisons. Nous allons voir, en effet, tout le long de ce chapitre, que la strophe a exactement les mêmes caractéristiques que le vers. C'est un parallélisme perpétuel.

Et d'abord, pas plus que de vers, il n'y a de strophe sans rythme. Or ce qui fait le rythme du vers, c'est l'agencement particulier des syllabes, accentuées ou atones (1). Ce qui fait le rythme de la strophe, c'est l'agencement particulier des rimes, dans une mesure donnée, quand la strophe est isomé-

(1) *Longues* ou *brèves*, dans les versifications métriques ; mais nous ne parlerons ici que du vers français.

trique, ou l'agencement simultané des rimes et des mesures, quand la strophe est hétérométrique (1).

Précisons. J'ai dit agencement *particulier*. Pas plus qu'un agencement *quelconque* de syllabes ne saurait faire un vers, pas davantage une combinaison *quelconque* de vers de toutes mesures, avec un agencement de rimes également quelconque, ne saurait constituer une strophe. Autrement, il y en aurait un nombre incalculable (2).

On aurait autant de strophes qu'on pourrait, par exemple, obtenir de mots, si l'on prenait les vingt-quatre lettres de l'alphabet, en nombre quelconque et dans un ordre quelconque : une vie humaine ne suffirait pas à énumérer les combinaisons possibles. Mais on sait bien que la plupart de ces prétendus mots ne seraient pas des mots, parce que les organes se refuseraient à les prononcer. De même, la plupart de ces prétendues strophes ne seraient pas des strophes, parce qu'elles n'auraient pas un rythme que l'oreille fût capable de saisir et de retenir. J'ajoute que plus il y a de vers dans la strophe, plus le rythme est difficile à saisir ; de sorte qu'on pourrait dire assez justement que le nombre des combinaisons admissibles pour l'oreille varie en raison inverse du nombre des combinaisons mathématiquement possibles (3).

(1) Et ceci élimine le distique et le tercet, où il n'y a pas d'agencement possible de rimes formant un tout.

(2) C'est ce qu'on a vu suffisamment au cours de cette étude. Il y a en effet, même en éliminant, pour simplifier, les vers de neuf, de onze ou de plus de douze syllabes, dix mesures différentes de vers. Pour partir du quatrain, 10^4 font déjà dix mille combinaisons de mesures, à multiplier encore par trois combinaisons de rimes, douze en tenant compte du sexe, en tout cent vingt mille quatrains. Si à chacun de ces quatrains on ajoute un cinquième, puis un sixième vers, en tenant compte des combinaisons de rimes, c'est par dizaines de millions qu'il faudrait compter les strophes. Et si enfin on monte seulement jusqu'à dix ou douze vers, en multipliant les combinaisons de vers par les combinaisons de rimes, on obtient mathématiquement un chiffre fabuleux.

(3) En effet, ce qui multiplie surtout le nombre des combinaisons, ce sont les différentes mesures des vers. Or les longues strophes ne peuvent guère s'accommoder que de vers d'une seule mesure ; si l'on ajoute à cela qu'elles n'acceptent guère les vers longs, à cause de leur propre longueur, ni les vers trop courts, à cause de la nature des sujets qui leur conviennent, il en résulte que des milliards de combinaisons mathématiquement possibles, il ne reste plus ici de viable qu'un nombre infime de types, et pour chaque type un nombre infimes de variétés. En fait il n'y en a guère et ne peut guère y en avoir que deux ou trois d'usitées. Ainsi, plus il y a de formes possibles, moins il y en a de réelles.

Que faut-il donc pour qu'un agencement de rimes, ou une combinaisons de rimes et de mesures fasse une strophe véritable, autrement dit ait un rythme que l'oreille puisse saisir et retenir sans trop d'effort ? Il faut que ce rythme lui-même obéisse à certaines lois. Car rythme tout court, ce n'est pas assez dire. Sans doute qui dit rythme dit symétrie : symétrie dans le temps, aussi agréable à l'oreille que l'est pour l'œil la symétrie dans l'espace. Mais comme il y a une symétrie indéterminée, celle des vagues ou des ondes, par exemple, qui ne saurait se comparer à celle d'un palais, il y a aussi des rythmes indéterminés : la prose a un rythme qui n'est pas celui du vers, et le vers libre peut avoir un rythme qui n'est pas celui du vers régulier ni de la strophe régulière. Le rythme du vers, et comme lui celui de la strophe, a quelque chose de plus fixe, de plus ferme, de plus précis. C'est pourquoi le vers se définit *une suite de mots soumise à un rythme déterminé,* et c'est pourquoi la strophe, à son tour, est une *suite de vers soumise,* comme le vers, *à un rythme déterminé* (1).

II. — La première conséquence de cette définition, c'est que la strophe fait un tout. Le Moyen âge, non populaire, mais littéraire, au moins à la fin, enchaînait volontiers les strophes par la rime finale. Celle-ci n'avait donc pas toujours sa correspondante à l'intérieur de la strophe, si bien qu'une strophe isolée était souvent incomplète. Les poètes modernes ont repris la tradition populaire, car c'était la bonne, et chez eux, la rime finale, au lieu d'annoncer la strophe suivante, marque au contraire, avec netteté et rigueur, l'achèvement du système de rimes qui constitue la strophe. Mais la strophe ne peut faire un tout véritable qu'autant qu'il y a coïncidence entre la période rythmique et la période logique : quand le système des rimes est complet, le sens doit l'être aussi. Et ainsi la strophe forme un tout plus parfait que le vers, car, outre qu'au vers il faut une rime, la pensée ne peut pas toujours s'achever avec le vers, et les rejets sont fréquents ; entre les strophes les poètes se sont interdit l'enjambement (2).

(1) Cela n'est pas très différent de la définition de Marmontel : « La stance est une période poétique symétriquement composée. »

(2) C'est ce que constatait Richelet : « Il faut encore avoir soin que le sens d'une stance ne soit jamais emporté à l'autre. » (*Vers. franc.*, p. 231.) Il ajoutait que « le dernier vers d'une stance ne doit rimer ni avec le premier,ni avec le der-

Il est vrai que Banville a prétendu le contraire. Faisant dans ses vers des enjambements tels que *Ma — Pomme, Au — Clair de la lune,* ou *Au clair de la — Lune,* il était naturel qu'il professât pour la strophe une doctrine pareille. Mais elle vaut justement pour la strophe ce qu'elle vaut pour le vers, c'est-à-dire pas grand chose, et la pratique des poètes, la sienne même le plus souvent, ne l'a nullement justifiée (1).

Sans doute on ne peut s'empêcher d'enjamber (et cela peut même être amusant) dans des fantaisies en strophes très courtes, j'entends surtout de vers très courts, mais pas ailleurs. A vrai dire, même dans la grande strophe lyrique, il n'est pas indispensable que la fin de la strophe marque la fin d'une phrase, et rien n'empêche qu'une période, voire même une simple énumération, se prolonge pendant plusieurs strophes :

> Maintenant que Paris, ses pavés et ses marbres,
> Et sa brume et ses toits sont bien loin de mes yeux ;
> Maintenant que je suis sous les branches des arbres,
> Et que je puis songer à la beauté des cieux ;
>
> Maintenant que du deuil qui m'a fait l'âme obscure
> Je sors, pâle et vainqueur,
> Et que je sens la paix de la grande nature
> Qui m'entre dans le cœur ;
>
> Maintenant que je puis, assis au bord des ondes,
> Emu par ce superbe et tranquille horizon,
> Examiner en moi les vérités profondes,
> Et regarder les fleurs qui sont dans le gazon ;

nier hémistiche du premier vers de la stance suivante. » Ceci est une règle générale d'harmonie, contre laquelle l'unité de la strophe ne saurait prévaloir : la strophe est *une*, mais n'est pas *seule*.

(1) La comparaison avec les langues anciennes, sur quoi Banville s'appuyait, ne prouve rien. Dans les vers anciens, les rejets ne nuisaient en aucune façon à la combinaison spéciale de longues et de brèves qui constituait la « fin de vers », tandis qu'en français l'enjambement affaiblit la rime, et cela fait une différence sérieuse. Dans la strophe c'est pareil : la période rythmique des versifications métriques, étant rigoureusement déterminée dans toutes ses parties, reste perceptible même si elle ne coïncide pas avec la période logique, ce qui n'empêche pas que là même l'enjambement était beaucoup plus rare entre les strophes qu'entre les vers, et encore était-il contestable ; mais dans les versifications syllabiques, où la valeur variable des syllabes rend la période rythmique beaucoup moins précise, cette coïncidence devient absolument indispensable. Au surplus, voir la pièce de Banville que nous citons plus haut, p. 155.

Maintenant, ô mon Dieu ! que j'ai ce calme sombre
De pouvoir désormais
Voir de mes yeux la pierre où je sais que dans l'ombre
Elle dort pour jamais ;

Maintenant qu'attendri par ces divins spectacles,
Plaines, forêts, rochers, vallons, fleuve argenté,
Voyant ma petitesse et voyant vos miracles,
Je reprends ma raison devant l'immensité ;

Je viens à vous, Seigneur, père auquel il faut croire ;
Je vous porte, apaisé,
Les morceaux de ce cœur tout plein de votre gloire
Que vous avez brisé... (1)

(1) *Cont.*, IV, 14. Ceci peut se faire même dans le dizain. En voici un exemple tiré de *La Prière pour tous* (*F. d'Aut.*) :

Prie encor pour tous ceux qui passent
Sur cette terre des vivants !
Pour ceux dont les sentiers s'effacent
A tous les flots, à tous les vents !
Pour l'insensé qui met sa joie
Dans l'éclat d'un manteau de soie,
Dans la vitesse d'un cheval !
Pour quiconque souffre et travaille,
Qu'il s'en revienne ou qu'il s'en aille,
Qu'il fasse le bien ou le mal !

Pour celui que le plaisir souille
D'embrassements jusqu'au matin,
Qui prend l'heure où l'on s'agenouille
Pour sa danse et pour son festin,
Qui fait hurler l'orgie infâme
Au même instant du soir où l'âme
Répète son hymne assidu,
Et quand la prière est éteinte,
Poursuit, comme s'il avait crainte
Que Dieu ne l'ait pas entendu !

Enfant ! pour les vierges voilées,
Pour le prisonnier dans sa tour,
Pour les femmes échevelées
Qui vendent le doux nom d'amour,
Pour l'esprit qui rêve et médite,
Pour l'impie à la voix maudite
Qui blasphème la sainte loi, —
Car la prière est infinie,
Car tu crois pour celui qui nie,
Car l'enfance tient lieu de foi !

Cf. une *Harmonie* de Lamartine (*Paysage dans le golfe de Gênes*), et ci-dessus, p. 380, la strophe citée de Théophile.

Tout ceci est d'usage courant, et ce ne sont pas là des enjambements à la Banville, ni même des rejets à la Chénier. Le rejet, c'est autre chose. Il y en a précisément un exemple fameux tiré du *Jeu de Paume* de Chénier, entre les strophes XI et XII :

> L'enfer de la Bastille, à tous les vents jeté,
> Vole, débris infâme, et cendre inanimée ;
> Et de ces grands tombeaux, la belle Liberté,
> Altière, étincelante, armée,
>
> Sort. Comme un triple foudre éclate au haut des cieux...

S'il faut parler franc, je trouve assez naïve l'admiration provoquée par ce rejet « entre deux strophes ». Qui donc a jamais pu voir des strophes dans le *Jeu de Paume* ? Nous avons vu plus haut ce qu'il en fallait penser : ce sont à peu près des vers libres. Le rejet qui est ici a donc tout juste la valeur qu'il aurait s'il était placé *au milieu* d'une de ces prétendues « strophes ». C'est un rejet de versification ordinaire, pareil à tous ceux qu'on trouve ailleurs dans Chénier. Si le quatrain que nous avons cité était isolé, et que la pièce fût en quatrains, alors seulement ce serait un véritable rejet strophique. Mais supposons qu'il soit tel, et voyons ce qu'il vaudrait, en tant que « strophique ». A ce point de vue, et les conditions étant bien déterminées, je ne contredirais plus l'admiration qu'on a manifestée, encore qu'elle me paraisse excessive. Je crois tout de même qu'il ne fallait pas moins que l'effet exceptionnel cherché par le poète, pour rendre ce rejet admissible. Aussi bien de tels rejets ont toujours été très rares chez les poètes. C'est qu'en effet la rime joue à cette place un rôle capital. Si déjà les rejets ordinaires ne doivent pas être multipliés, car ils ont l'inconvénient d'affaiblir la rime, à plus forte raison doit-on s'en abstenir à la fin de la strophe, où la rime joue un rôle double, et pour le rythme du vers, et pour celui de la strophe. Mais précisément, dans l'exemple de Chénier, la rime est aussi peu affaiblie que possible. Comme dans tous les rejets du même poète, le mot rejeté est un mot que le poète isole pour le mettre en relief. Or il l'isole aussi bien de ce qui précède que de ce qui suit, et la différence de ponctuation n'a qu'une importance secondaire. Supposons qu'au lieu d'un point, nous ayons, à la

suite du verbe rejeté, une série de compléments, prolongée jusqu'à la fin de la nouvelle strophe, cela changera-t-il quoi que ce soit à la strophe précédente ? En aucune façon. Dans les deux cas sa rime finale a la même valeur, juste assez grande pour jouer son double rôle, et c'est cela même et cela seul qui est nécessaire et suffisant pour justifier le rejet (1).

III. — Si tel est le rôle de la rime finale, il en résulte une conséquence évidente, capitale dans la rythmique française : c'est qu'elle doit être seule à la fin du vers. Sauf dans quelques formes, qui d'ailleurs n'ont eu chez nous qu'un succès passager, nous avons laissé aux Anglais et aux Italiens les strophes terminées par des rimes doubles. Nous avons fait mieux. Quand il y a plus de quatre vers dans la strophe, ce qui fait qu'il y a généralement deux rimes pareilles qui sont voisines, on les met de préférence devant la rime finale : c'est la supériorité du quintil *abaab* sur *aabab*, ou du sixain *aabccb* sur *aabcbc* ; et s'il y a trois rimes consécutives dans une strophe, au lieu de les mettre à la fin, comme font parfois les Anglais, nous les mettons encore devant la rime finale : c'est la supériorité du septain *aabcccb* sur *aaabccb*. Ainsi l'attente de l'oreille est suspendue plus longtemps, sans que sa sécurité en soit diminuée, et son plaisir est d'autant plus grand, quand vient à la fin la rime attendue. Du même coup sont condamnées les rimes plates, chères à Marot et à Ronsard, qui ne sont plus admises que dans certaines strophes à échos (2).

IV. — Naturellement, le vers qui rime avec le vers final emprunte à cette circonstance une importance particulière. Sa rime n'est pas une rime pareille aux autres. Etant destinée à appeler l'attention de l'oreille sur la rime qui doit terminer le

(1) Les Anglais sont moins exigeants en cette matière : les enjambements strophiques sont fréquents dans les strophes saphiques de Swinburne, dans les stances spenseriennes et les octaves de Byron. Quand la strophe se termine par un distique, comme la stance de Spenser, on n'hésite pas à séparer le dernier vers du précédent, pour le rattacher par le sens à la strophe suivante. La différence des tempéraments se montre ici comme ailleurs (Voir Schipper, *Neuenglische metik, II, Strophenbau*, Bonn, 1888).

(2) Il ne faut donc pas dire avec Marmontel (*Elém. de litt.*, III, 310) que « plus les vers sont enlacés, plus l'oreille se complaît au jeu des désinences. » La formule est excessive, et *aab cbc*, par exemple, ne saurait valoir *aab ccb*. Marmontel lui-même n'a-t-il pas vanté la rime triple ? (*Poét. franç.*, I, 306).

système, elle ne joue pleinement ce rôle que si elle est elle-même isolée, et seule de son espèce : c'est ce qui fait l'infériorité des quintils *abbab* ou *ababa.* Ce n'est pas tout : il faut que cette rime contribue, elle aussi, à marquer le rythme. Il est aisé de concevoir que la rime finale, tout en étant l'élément essentiel du rythme dans la strophe, ne saurait pourtant déterminer ce rythme à elle seule, pas plus que la rime à elle seule ne peut déterminer le rythme du vers, quoique elle en soit l'élément essentiel. On sait bien qu'il faut dans le vers, parmi les accents dont le nombre et la place achèvent de déterminer le rythme, un accent fixe autre que celui de la rime, et c'est celui de la *césure,* qui sépare en groupes plus ou moins égaux les éléments dont le vers est fait, à moins que le vers ne soit assez court pour se passer de césure (1). De même, parmi les rimes successives qui tiennent lieu d'accents ou de syllabes à la strophe, il lui faut une rime prépondérante, et c'est naturellement celle qui sera répétée au dernier vers. Or l'importance de cette rime ne peut être soulignée que par une pause plus ou moins forte, qui est la césure de la strophe, à moins que la strophe ne soit trop courte, à la fois par le nombre et la mesure des vers. Un sixain n'est pas assez court pour pouvoir se passer de césure. Ainsi non seulement la strophe doit se terminer par la coïncidence d'un sens complet et d'une période rythmique achevée ; mais la cadence intérieure de la période lyrique doit également coïncider avec celle de la période rythmique. Autrement dit, de même que les éléments rythmiques du vers ne sont pas les syllabes, mais des groupes de syllabes terminées par des accents, ainsi les éléments rythmiques de la strophe ne sont pas les vers, mais des groupes de vers terminés par des rimes pareilles. Et c'est cela même qui fait le rythme de la strophe, dont l'unité n'est point entamée pour cela, car si les éléments sont distincts et séparés par la césure, ils sont en même temps enchaînés indissolublement par les rimes.

Il est vrai que la césure du vers s'est fort affaiblie chez les contemporains ; mais s'affaiblir n'est pas disparaître. Il peut y

(1) Par exemple le vers de huit syllabes avait à l'origine une césure. Grâce à l'éducation de l'oreille, il a pu s'en passer, et n'a plus depuis longtemps que des *accents mobiles,* sans césure, quoi qu'on en dise, car une césure qui n'est pas fixe n'est pas une césure.

avoir dans le vers des accents plus forts que celui de la césure, et des pauses ailleurs qu'à la césure, mais à condition que l'accent de la césure, si faible qu'il soit, soit toujours reconnaissable, sans quoi il n'y aurait plus de vers (1). De même, il peut y avoir dans la strophe, à l'occasion, et pour des motifs d'art, des pauses plus marquées que celles de la césure, mais il est indispensable que celle de la césure demeure suffisante, pour appeler l'attention de l'oreille sur la rime qui sera répétée à la fin de la strophe, car sans cet appel fait à l'oreille, la strophe n'aurait plus le rythme *déterminé* qui fait partie de sa définition. Si la césure est un peu faible, c'est affaire au lecteur de la souligner, ni plus ni moins que dans le vers.

V. — Ainsi la rime principale, en principe, est seulement double. Mais par suite de la règle générale d'alternance des rimes, à laquelle les poètes se sont soumis, dans la strophe comme partout, et d'où résulte l'impossibilité d'avoir des suites telles que *aabbc ddeec*, qu'on peut trouver en d'autres langues, il n'est possible au vers final de rimer avec un seul vers intérieur, que si le nombre total des vers est assez limité, et le nombre des rimes réduit à trois. Or ce principe ne peut déjà être observé dans le septain et le huitain que par le triplement d'une des autres rimes ou de deux : *aabcccb, aaabcccb* (2). Au-delà de huit vers, trois rimes ne peuvent plus suffire, si l'une des trois reste double, à cause de l'interdiction de la rime quadruple, rigoureusement observée depuis Marot. Nos poètes n'ont pas cru pour cela devoir s'interdire les strophes plus longues. Ils ont pris le parti d'avoir, à côté des strophes *simples*, des strophes *composées*.

Sans remonter au Moyen âge, les Rhétoriqueurs ont pratiqué ce système, non pas seulement en répétant les mêmes rimes dans un ordre renversé (*aabaab bbabba*), mais simplement en répétant la rime finale du premier élément en tête du second, afin de les lier, comme dans le dizain balladique *abab bccdcd*, Les modernes ont complètement renoncé à cette liaison (3).

(1) Voir nos articles sur le *Trimètre* dans le *Mercure de France* de 1909.

(2) D'autres formes du septain et du huitain sont faites d'un quatrain régulier, auquel s'ajoute un élément lié au quatrain par sa rime finale ; mais alors c'est la rime finale elle-même qui est triplée exceptionnellement, et c'est peut-être une imperfection.

(3) Qu'on trouve encore çà et là dans Ronsard.

Les deux parties de la strophe composée sont donc, en réalité, des strophes absolument distinctes pour les rimes. Et ce manque d'unité serait la condamnation de ces strophes, comme le voulait Banville, puisqu'une strophe est un tout, si les poètes n'avaient pris la précaution de suppléer presque toujours à la connexion absente de la forme par une connexion plus intime du fond, en faisant du second élément, toujours plus long, comme le développement nécessaire et inséparable du premier, le sens étant seulement suspendu après le premier. Aussi le premier élément est-il toujours aussi court que possible, c'est-à-dire un quatrain, exactement comme au Moyen âge ; mais tandis qu'au Moyen âge le quatrain initial était suivi de n'importe quelle combinaison, courte ou longue, le quatrain moderne est là pour servir comme de préparation au second élément, toujours plus long. Naturellement, c'est entre les deux qu'est la césure principale, et la rime qui, dans le second élément, s'apparie à la rime finale ne marque plus qu'une césure subsidiaire (1).

VI. — Du même coup nous voyons exactement et sûrement quel est le maximum de vers que puisse atteindre utilement une strophe. Chez les classiques, faute de la rime triple, c'était dix, et Peletier l'avait déjà dit. Avec la rime triple du huitain, qui peut s'ajouter au quatrain, on arrive à douze, sans plus (2). Il s'agit, bien entendu, de la strophe d'octosyllabes, car l'alexandrin dépasse rarement la strophe de six vers, quand il est seul ; même construit avec des vers plus courts, en strophes symétriques, il ne dépasse pas celle de huit vers, sauf au XVIIe siècle.

VII. — Un dernier caractère de la rime finale dans la strophe, c'est qu'elle est généralement masculine. Nous avons vu naître cette tendance dès le XVIe siècle, et il nous a paru que c'était surtout pour multiplier les rimes féminines qui sont plus sonores que les masculines. Les poètes postérieurs ont estimé en outre que la fin simultanée de l'idée et de la strophe était

(1) Il ne faut donc pas dire avec Becq de Fouquières (*Traité gén. de versif.*, p. 363), que « dans l'intérieur d'une strophe, jamais un arrêt apparent du sens ne doit coïncider avec un entrelacement apparemment complet des rimes. » C'est la négation de la strophe composée, c'est-à-dire la négation des faits.

(2) C'est aussi le maximum des syllabes du vers, et c'est peut-être une ressemblance de plus entre le vers et la strophe.

mieux marquée par le son plein de la rime masculine, que par le son prolongé et en quelque sorte inachevé de la rime féminine.

A la vérité, cette distinction entre les strophes *masculines* et *féminines* est devenue un peu conventionnelle, en même temps que la distinction entre les rimes masculines et féminines ; car l'*e* muet final ne se sent plus guère après une voyelle, et à peu près plus du tout après une consonne, ce qui assimile beaucoup de rimes féminines à des masculines, tandis que beaucoup de rimes masculines à consonne sonore ressemblent tout à fait à des féminines. Voici, par exemple, une strophe fameuse, que l'auteur a faite évidemment masculine, comme tous les dizains de même type :

Le Nil a vu sur ses rivages
Le noir habitant des déserts
Insulter par des cris sauvages
L'astre éclatant de l'univers :
Cris impuissants, fureurs bizarres !
Tandis que ces monstres barbares
Poussaient d'insolentes clameurs,
Le Dieu, poursuivant sa carrière,
Versait des torrents de lumière
Sur ses obscurs blasphémateurs.

Toutes ces rimes sont d'une sonorité merveilleuse ; mais précisément il est manifeste que pour l'oreille elles sont toutes féminines, jusques et y compris la dernière : quelle différence y a-t-il pour l'oreille entre les sons *èr, ar, ier, eur,* qui se succèdent ici ? Pourtant les poètes ont en général maintenu la distinction, comme pour la rime, et par conséquent le principe de la strophe masculine n'a pas encore disparu. V. Hugo, en particulier, y tenait beaucoup : en dehors de deux types hétérométriques connus, l'un de quatre vers, l'autre de six, on ne trouve presque pas de strophes féminines chez lui avant les *Contemplations,* et si l'on en trouve ensuite un plus grand nombre, c'est toujours pour des strophes courtes, et plutôt pour des chansons. Les poètes postérieurs ont paru attacher moins d'importance à cette convention, du moins pour les strophes courtes (1). Malgré tout, l'habitude de la strophe masculine

(1) Ainsi les strophes de quatre octosyllabes, les plus employées par Sully Prudhomme, sont féminines chez lui vingt fois contre cinquante, c'est-à-dire

s'est maintenue assez généralement jusqu'à la fin du XIXe siècle. Et cette habitude a conduit naturellement les poètes à en prendre une autre, qui était de commencer la strophe par une rime féminine.

Ceci implique naturellement que les strophes commencent et finissent par des vers d'espèce différente, et c'est bien le cas le plus ordinaire (1). Ainsi la règle générale de l'alternance des rimes est respectée entre les strophes aussi bien qu'à l'intérieur des strophes. Pourtant il y a, et surtout il y a eu des formes de strophes qui commençaient et finissaient par des rimes de même espèce. Ces formes ont sans doute quelque chose de peu régulier ; elles ont été l'objet en particulier des critiques de Marmontel. Mais le quatrain embrassé n'a jamais cessé d'être usité. Or, dans ce cas, il faut bien qu'un des deux principes cède à l'autre, que les strophes ne soient pas toutes masculines, ou que l'alternance entre les strophes soit négligée. Au XVIe et au XVIIe siècle, conformément à la doctrine formulée par Lancelot, on traitait les stances séparément, et on négligeait le plus souvent l'alternance, notamment dans le sixain *aabcbc*, si usité à cette époque. C'est cela même qui déplaisait à Marmontel. Pourtant les exemples n'étaient pas rares, où, pour respecter la règle générale de l'alternance, les poètes renversaient l'ordre des rimes de deux en deux strophes, faisant alterner régulièrement les strophes masculines avec les strophes féminines, par exemple *ffmf'mf'* avec *mmfm'fm'*. Cette pratique, qui eût dû rester facultative, est devenue la règle au XIXe siècle. Il est vrai qu'elle se réduisit à peu de chose près aux quatrains embrassés, par l'abandon presque complet des autres formes qui commençaient et finissaient par des rimes d'espèce différente (2). En somme, malgré quelques fantaisies personnelles, et malgré l'emploi fort répandu du quatrain embrassé, le principe de la strophe masculine est encore observé assez ordi-

deux fois sur sept. Chez Banville, particulièrement dans les *Occidentales* et les *Idylles Prussiennes*, elles sont indifféremment masculines ou féminines. Dans *Nous tous*, elles sont même presque toutes féminines, et cette préférence se retrouve chez quelques poètes, mais toujours pour le quatrain de vers courts.

(1) Richelet le recommandait expressément, sur l'observation de Conrart (*Versif. franç.*, 231).

(2) Pourtant quelques poètes paraissent avoir recherché cette alternance des strophes, en répétant le premier vers de chaque strophe à la fin de la même

nairement, surtout dans la strophe composée, qui d'ailleurs se fait de plus en plus rare ; mais il paraît destiné à disparaître dans un avenir assez prochain.

VIII. — De tous les principes que nous avons reconnus et formulés se dégage maintenant, j'espère, avec évidence, cette vérité que nous avons déjà énoncée ailleurs, que la loi essentielle du lyrisme français (et peut-être de tout lyrisme, dans les versifications syllabiques), c'est l'*alternance*.

Mais il y a deux sortes d'alternance : celle de 1 et 1, qui est l'alternance simple du quatrain croisé, *abab*, et celle de 2 et 1 (ou même parfois 3 et 1), qui est l'alternance plus complexe du sixain *aab ccb* (1). Et comme on pourrait considérer la seconde de ces alternances comme un simple développement de la première, il en résulte qu'on pourrait aussi considérer le quatrain croisé comme la base même sur laquelle repose tout l'édifice, le principe unique auquel tout se ramène. En tout cas, on a pu voir que le quatrain et le sixain sont les deux strophes fondamentales ; et s'il y en a une troisième, c'est le dizain, qui est précisément constitué par la réunion du quatrain et du sixain. Aussi ces trois formes *abab, aab ccb, abab ccd eed,* peuvent être qualifiées d'essentiellement lyriques entre toutes, et cela ne peut venir que de ce qu'elles sont essentiellement simples entre toutes. Quant aux autres formes, elles sont lyriques exactement dans la proportion où elles se rapprochent de celles-là ; elles cessent de l'être et deviennent mauvaises, exactement dans la proportion où elles s'en écartent. Je ne crois pas qu'on puisse trouver de critérium plus sûr et plus simple.

C'est ce qu'on peut vérifier sans peine. Voyons d'abord le quatrain lui-même : sans parler des rimes plates, condamnées partout, le croisement spécial et compliqué des rimes qui constitue le quatrain embrassé fait justement son infériorité *lyrique,* par comparaison avec le croisement simple, et c'est bien pour cela

strophe, ce qui transforme par exemple un quatrain croisé *abab* en quintil *ababa*, et leur fait alterner *fmfmf* avec *mfmfm.* V. Hugo n'emploie pas ce procédé ; mais on sait qu'il pousse au dernier point le respect de l'alternance des rimes (voir p. 140, n. 3).

(1) On ne peut trop répéter que c'est faire un contre-sens radical que de parler ici de rimes embrassées. Et je répète aussi que je dis 2 et 1, et non 1 et 2, la rime finale double étant condamnée.

que les grands lyriques n'ont presque employé que le quatrain croisé. La brièveté seule du quatrain embrassé le rend admissible, et même agréable, surtout en vers courts, dans les sujets peu lyriques.

Passons au quintil. Quelles en sont les vraies formes, sur dix et plus qui ont été réalisées ? Celles-là seulement qui sont faites d'un demi-quatrain croisé et d'un demi-sixain, avant tout *ab aab*, et aussi, en renversant, *aab ab*, qui est déjà moins bon.

Le septain classique est composé d'un quatrain croisé *abab* suivi d'un demi-sixain, ou inversement ; mais le meilleur septain est sans doute celui qui triple la troisième rime du sixain, *aab cccb*, septain qui est avec le sixain exactement dans le même rapport que le quintil *abaab* avec le quatrain croisé. Et si l'on triple les deux rimes, on a le huitain *aaab cccb*, dont la première moitié peut être remplacée par un quatrain croisé ordinaire. Ces formes à rimes triples consécutives sont des conquêtes récentes ; mais elles sont bonnes, quoiqu'il ne faille pas en abuser, parce que, dans leur nouveauté hardie, elles sont tout à fait conformes à la loi générale d'alternance, qui commande la lyrique française, tandis que les huitains d'autrefois et beaucoup de septains à rimes enchevêtrées restaient des formes inférieures, *très peu lyriques*. Cette alternance est seulement un peu plus complexe : 3 et 1, au lieu de 2 et 1. Et c'est la supériorité d'un V. Hugo d'avoir senti la valeur lyrique de la rime triple, méconnue par les écoles antérieures.

Ces mêmes rimes triples du septain et du huitain remplacent le sixain dans le dizain, pour donner le onzain et le douzain, tandis que ce même sixain, réduit à un quintil, donne le neuvain, sans parler de celui qui est fait d'un sixain augmenté de sa moitié. Ainsi se complète la série des formes vraiment lyriques, et lyriques parce qu'elles sont simples, quand on se rend un compte exact de leur structure.

Voici donc, en résumé, les principes généraux qui s'appliquent aux strophes, tels qu'ils se dégagent des faits :

I. Une strophe est une suite de vers soumise à un rythme déterminé.

II. Donc une strophe est un tout, distinct des strophes voisines par le sens comme par la rime.

III. Le vers qui termine la strophe ne rime généralement qu'avec un seul vers dont il est toujours séparé par un autre, et de préférence par deux (parfois même par trois).

IV. La rime intérieure qui s'apparie avec la rime finale, et qui est le plus souvent seule, marque la césure de la strophe, dont les deux éléments, séparés par le sens, sont liés par les rimes.

V. Toutefois, à côté des strophes simples, il y a des strophes composées, faites d'un quatrain suivi d'une strophe plus longue (généralement un sixain), qui en est le développement et le complément : ces strophes ont une césure principale après le quatrain et une subsidiaire dans la seconde partie.

VI. La strophe d'alexandrins dépasse rarement six vers. La strophe symétrique à base d'alexandrins va jusqu'à huit. La strophe composée répugne aux vers longs, mais va jusqu'à douze vers.

VII. Les strophes (au moins les strophes composées) commencent le plus généralement par un vers féminin, pour se terminer par un vers masculin.

VIII. La loi essentielle du lyrisme français, c'est l'alternance, soit par unité, soit par 2 et 1 (soit même par 3 et 1).

§ 2. — *Principes particuliers aux strophes hétérométriques.*

On trouvera peut-être singulièrement restreint le nombre des strophes que nous avons qualifiées de vraiment lyriques, et l'on se demandera comment un si petit nombre peut se concilier avec ce que Banville disait des rythmes : « Il en existe un si grand nombre d'*excellents* que dans toute une vie de poète on a à peine le temps de les étudier, et on n'a jamais l'occasion de les appliquer tous. » Banville avait raison pourtant, hyperbole à part, car il reste la *mesure* des vers, dont nous n'avons rien dit encore.

On se rappelle, en effet, que le rythme d'une strophe n'est pas constitué seulement par le *nombre* et l'agencement des vers (c'est-à-dire des rimes), mais encore par leur *mesure*. Or, sans même sortir des strophes *isométriques*, chaque combinaison de rimes nous donne déjà autant de strophes qu'il y a de mesures de vers. Il faut sans doute faire une exception pour les strophes longues, qui ne peuvent guère s'accommoder de vers plus longs que l'octosyllabe, sous peine de fatiguer l'oreille ; d'autre part, les vers de moins de trois ou quatre syllabes ne comptent guère non plus, du moins en strophes isométriques ; mais même

en tenant compte de ces exceptions, cela nous fait déjà un nombre de strophes assez respectable. C'est bien autre chose si nous entrons dans l'*hétérométrie*, car il n'est pas de vers qui ne puisse se construire avec d'autres de différentes mesures, et cela en deux ou trois combinaisons parfaites pour chaque association de deux mesures : je dis parfaites, c'est-à-dire parfaitement simples, et conçues dans les formes les plus parfaitement lyriques. Et les formes imparfaites elles-mêmes, suivant la nature des sujets, ne sont pas toujours à dédaigner.

Précisons. Mais auparavant une observation s'impose. Déjà quand il s'est agi des strophes en général, on a vu que les principes qui se dégagent des faits n'avaient pas toujours le caractère absolu qu'ils ont parfois ailleurs. Il suffit, après tout, qu'ils aient un caractère assez général. Mais c'est surtout en matière de strophes hétérométriques, à cause de la variété infinie des formes, que les principes qui se dégagent des faits admettent des restrictions nombreuses, sans quoi on plierait arbitrairement les faits aux principes. Cela dit, examinons les faits.

I. — En disant qu'un vers se construit avec d'autres de différentes mesures, j'entends naturellement dans des strophes différentes, et n'ai parlé de strophes parfaites que pour les associations de deux mesures. Les strophes de trois mesures sont déjà rares, à cause de l'effort qu'elles exigent de l'oreille pour saisir et retenir le rythme de la strophe ; celles de plus de trois ne valent rien du tout ; celles de deux sont seules employées couramment.

Encore ces deux mesures ne sont-elles pas quelconques. Il est utile qu'elles soient dans un rapport mathématique simple, comme 1 et 2, 1 et 3, 1 et 4, ou encore 2 et 3, exceptionnellement 2 et 5 ou 3 et 5. Ainsi l'alexandrin s'accommode assez mal de vers impairs : celui qui l'accompagne en est la moitié, le tiers, le quart même, ou les deux tiers, et toutes ces fractions font des nombres pairs. Au contraire, le vers de dix, avec la césure moderne, qui le divise en éléments impairs, se construit presque toujours avec le vers de cinq, qui est avec lui dans le rapport mathématique le plus simple ; mais le même vers, divisé en éléments pairs par la césure classique, réclame des vers pairs, tout comme l'alexandrin, et ce sont presque toujours ceux de quatre et six qui en sont les hémistiches, comme celui de cinq était l'hémistiche de l'autre.

Les vers plus courts sont moins exigeants, parce qu'ils demandent moins d'effort à l'oreille ; ce qui n'empêche pas l'octosyllabe de se construire plus souvent avec le vers de quatre qu'avec tous les autres ensemble, au moins chez les modernes.

Les vers impairs, ayant peu de rapports mathématiques avec les autres, se mettent ensemble de préférence (1). Il est vrai que même entre eux il n'y a pas de commune mesure, puisque 3, 5 et 7 sont premiers tous les trois ; mais leur brièveté compense largement leur imparité, et l'association des mesures 3 et 7 a toujours été très fréquente dans le lyrisme français, depuis le Moyen âge le plus reculé. Ce que les poètes ont évité surtout, sauf quelques raffinés, c'est de mettre ensemble des vers qui ne diffèrent que d'une syllabe, car l'oreille en est heurtée désagréablement, à moins que ce ne soient des vers extrêmement courts.

II. — Nous venons de parler de vers quelconques se construisant *avec des vers plus courts*, et non pas *avec de plus longs*. La distinction peut sembler puérile, puisque l'un ne va pas sans l'autre. Elle ne l'est pas, car dans la strophe hétérométrique, c'est généralement le vers le plus long qui sert de *base* (2). Ceci ne veut pas dire que les vers plus longs soient les plus importants ; ils peuvent l'être en partie par leur contenu, mais non pas au point de vue proprement lyrique. Ils sont seulement les plus nombreux, au moins quand la strophe a plus de quatre vers ; et ils commencent généralement la strophe ou ses éléments, que terminent les vers courts.

Et en effet, une première catégorie, et très importante, de strophes hétérométriques est constituée par les strophes à clausule, surtout dans le quatrain. Or elles sont caractérisées par la brièveté du dernier vers seul, qui est lyriquement le plus important, à cause de la rime finale, et qui est ainsi mis en relief très avantageusement. Il est vrai qu'il se distinguerait aussi bien des autres s'il était le plus long, mais cet élargissement subit du rythme, qu'on trouve souvent en d'autres

(1) Quoique V. Hugo ait associé volontiers 7 et 4.

(2) Il ne faut pas sur ce point être dupe de l'écriture : nous écrivons de haut en bas, et cela est apparemment pratique ; mais c'est pure convention, et nous pourrions écrire aussi bien de bas en haut, comme on le fait chez certains peuples ; ce n'est donc pas le dernier vers qui est la base.

langues, ne vaut pas du tout la concentration du vers plus court, et nos poètes n'en ont pas voulu.

Il arrive pourtant, surtout dans le sixain, que c'est l'avant-dernier vers qui est le plus court : c'est une autre façon encore de mettre en relief le vers final. Elle est meilleure que si le dernier vers seul était long, car la strophe est mieux équilibrée, mais elle ne vaut pas la première, et n'est pas, à beaucoup près, aussi usitée. Les formes où l'unique vers plus court occupe une autre place sont beaucoup plus rares et très inférieures.

Quand il y a un second vers plus court que les autres (et il est rare, au moins chez les modernes, qu'il y en ait plus de deux), il arrive qu'il double la clausule, surtout dans le sixain. Mais le plus souvent, le second vers plus court est naturellement celui qui rime avec le dernier, autrement dit celui qui marque la césure en terminant le premier élément de la strophe. Ainsi les deux vers courts sont lyriquement les deux plus importants. Cette concordance de la mesure avec la rime donne la strophe symétrique parfaite, et constitue un agrément de plus pour l'oreille, à qui elle permet de saisir plus aisément le rythme. Même dans la strophe impaire, cette concordance de la rime et de la mesure produit une sorte de symétrie particulière, très appréciable pour l'oreille, et qui atténue en partie la dissymétrie nécessaire de la strophe.

Naturellement cette symétrie serait aussi bien réalisée par le renversement des mesures, les vers qui terminent les éléments de la strophe étant les plus longs. Mais les poètes ne pouvaient pas plus admettre cette combinaison dans la strophe symétrique que dans la strophe à clausule. Ainsi, dans toutes les strophes hétérométriques, les vers courts suivent les vers longs et ne les précèdent pas (1).

Ce n'est pas qu'il n'y ait de nombreuses exceptions. D'une part, certains poètes, par originalité ou par raffinement, pour renouveler un rythme qui leur semble devenu banal, ou simplement pour faire autrement que les autres, semblent rechercher la discordance entre la rime et la mesure, et imposent à l'oreille un supplément d'effort très appréciable : ainsi Leconte de Lisle, embrassant les rimes quand les mesures sont croisées. V. Hugo avait un sens trop sûr des formes du lyrisme pour user

(1) On se rappelle (voir p. 116) que Peletier l'avait déjà dit, dès 1555.

de tels procédés. D'autre part, nous avons vu les lyriques du XVIIe siècle, réduits aux mesures 12 et 8, réaliser dans le quatrain et dans le sixain toutes les combinaisons possibles de ces deux mesures, les embrasser au lieu de les croiser, ou les croiser dans l'ordre inverse, mettre le vers court unique à toutes places, ou construire trois et quatre, et même cinq octosyllabes, avec trois et deux, et même un seul alexandrin. Mais nous savons que toutes ces combinaisons, dont la plupart ne valent rien, étaient dues uniquement à l'impossibilité où étaient les poètes de varier autrement leurs formes, depuis qu'ils n'avaient plus que deux mesures à leur disposition. Et toutes ces combinaisons réunies, tombées depuis longtemps dans un discrédit fort légitime, sont peu de choses à côté des strophes à clausule et des strophes symétriques, les seules, ou presque, qui aient survécu et qui réellement soient viables.

III. — Il va sans dire que dans la strophe composée, le nombre des vers courts serait la somme de ceux des éléments composants. Il pourrait donc y en avoir très normalement trois ou quatre. Mais nous savons, d'une part, que la strophe composée s'accommode mal des vers longs ; et les lyriques du XVIIe siècle qui ont fait des dizains de leurs deux uniques mesures, les ont disposées absolument au hasard, dans une foule de combinaisons mort-nées, dont fort peu ont eu quelque succès, même en leur temps. D'autre part, les poètes ont rarement construit des strophes hétérométriques composées, à base d'octosyllabes ou d'heptasyllabes. Pourtant les quatrains et les sixains symétriques de vers courts auraient pu faire des associations fort heureuses, qu'on peut encore leur recommander. Quoi qu'il en soit, la strophe composée est généralement isométrique.

Voici donc, en définitive, les principes qu'on peut à peu près formuler en matière de strophes hétérométriques :

I. Les strophes hétérométriques se construisent presque toujours sur deux mesures, qui sont généralement entre elles, autant que possible, dans un rapport mathématique simple.

II. Les vers longs précèdent le plus souvent les vers courts dans chaque élément de la strophe, et sont, le cas échéant, les plus nombreux. Les meilleures strophes hétérométriques simples sont donc les strophes à clausules et les strophes symétriques.

III. En fait, les strophes composées sont généralement isométriques.

§ 3. — *Du choix des strophes.*

Il resterait sans doute, pour être complet, à traiter la question de l'appropriation des diverses strophes aux divers sujets. Mais de principes généraux en la matière, véritablement je n'en vois qu'un, ou deux, si l'on veut, mais qui sont réciproques.

D'une part, les stances courtes, j'entends courtes par la mesure des vers aussi bien que par leur nombre, ne sauraient convenir aux sujets graves ou d'un lyrisme un peu élevé : le moins qu'on puisse accorder à de tels sujets, et cela suffit à peine, c'est le quatrain croisé d'alexandrins. Déjà le quatrain embrassé, le quatrain à clausule, ou le quatrain symétrique, sont d'un ton moins élevé, et les deux derniers ont été employés de préférence dans l'élégie. Quant à l'octosyllabe, il ne saurait avoir la gravité de l'alexandrin, même si l'on donne six ou huit vers à la strophe. Toutefois, si l'on va jusqu'au dizain, la période longue, suspendue deux fois avant son terme, prend une grandeur, voire une majesté, qui supplée à celle du vers et même parfois la dépasse. La multiplicité des rimes n'est pas non plus étrangère au grand effet produit par cette strophe. Elle est, par sa forme, d'un lyrisme si admirable, que l'heptasyllabe lui-même, vers un peu essoufflé en soi, y peut à l'occasion remplacer l'octosyllabe sans trop de désavantage.

Réciproquement, il est trop clair que les sujets légers ne s'accommodent pas du dizain ordinaire, et pas davantage du majestueux alexandrin, à moins que la gravité n'en soit fortement atténuée par des vers très courts, comme il arrive souvent dans V. Hugo. En général, c'est l'octosyllabe et l'heptasyllabe qui leur conviennent, soit en strophes isométriques, soit, et peut-être encore mieux, dans ces jolies strophes symétriques, si dédaignées par les classiques, et dont l'assemblage pourrait faire d'agréables dizains, pareils à celui de Passerat.

Ces deux principes sont fort généraux, mais je ne crois pas qu'il soit possible de préciser davantage. Quicherat estimait, par exemple, qu'un quintil d'alexandrins à clausule octosyllabique, de forme d'ailleurs médiocre, *abbab*, convenait particulièrement « aux sentiments réfléchis ». Pourquoi cela ? Sim-

plement parce que Rousseau l'avait employé dans l'ode XII du livre I, sur un sujet de cette espèce. Et s'il y avait un alexandrin de plus, ou un de moins, la strophe n'aurait-elle plus la même convenance ? Je vois que des formes identiques sont employées fort à propos par les meilleurs poètes pour produire des effets tout à fait différents, et inversement des strophes fort différentes pour produire des effets identiques. Si l'on se rappelle seulement que le rythme du *Lac* de Lamartine est aussi celui de l' *Ode à Louis XIII* de Malherbe, et celui des deux satires des *Châtiments* adressées à Dupin (II, 6, et IV, 8), on concevra sans peine quelle prétention ridicule il y aurait à répartir les sujets entre les strophes, ou même les strophes, beaucoup plus nombreuses, entre les sujets. C'est affaire au poète de choisir chaque fois, parmi bien des formes qui se valent, celle qui convient le mieux, non seulement au sujet, mais à son impression actuelle, à la disposition d'esprit momentanée et fugitive que lui procure l'inspiration.

Ce n'est pas tout : l'état d'esprit du poète peut changer au cours d'un poème lyrique, aussi bien que l'aspect sous lequel le poète envisage le sujet. Une émotion vive peut succéder à une pensée grave, ou inversement. Il peut donc changer de rythme chemin faisant, remplacer le grave alexandrin par un octosyllabe tumultueux, et même composer son poème de plusieurs séries de strophes différentes, pourvu que chaque fois le changement soit justifié, la diversité des strophes correspondant à la diversité des idées et surtout des sentiments qui peuvent se partager et même déchirer l'âme du poète. Lamartine et V. Hugo ont beaucoup usé de ce procédé, employé déjà par Rousseau et Lefranc de Pompignan. Dans la cinquième *Orientale*, il n'y a pas moins de huit strophes différentes en séries plus ou moins longues (1). Le poète peut mettre ainsi dans un poème entier une sorte de rythme comparable à celui du vers lui-même ou de la strophe. Généralement le poète se

(1) Le poème, *Navarin*, est divisée en sept parties : 1° six sixains symétriques ; 2° trois douzains d'octosyllabes ; 3° trois quintils d'alexandrins ; 4° quatre neuvains d'heptasyllabes ; 5° deux sixains à clausule alternés avec deux sixains d'alexandrins ; 6° onze huitains d'hexasyllabes ; 7° cinq sixains d'alex. alternés avec cinq à clausule double. — Cf. *Odes*, IV, 9 ; *Ball.*, 15 ; *Orient*, 1 et 3 ; *F. d'Aut.*, 35 et 37 ; *Crép.*, 1, 2, 5 (*Napoléon II*) ; *V. int.*, 2 et 4 ; *R. et O.*, 1 et 34 ; *Cont.*, III, 30 ; *Lég.*, 48 ; *Fin de Sat.*, *J.-C.*, 2.

contente de deux espèces de strophes, dont les séries se succèdent ou alternent, comme des dizains (ou des douzains) avec des sixains (1) ; ailleurs, des sixains avec d'autres sixains ou avec des quatrains (2). Ainsi, dans les *Révolutions* de Lamartine, qui ont plus de trois cents vers, une série de sixains vitupère d'abord avec violence l'esprit de réaction ; après quoi une suite de dizains emporte le poète dans une course vertigineuse à travers l'histoire universelle ; puis le poète se calme, et le sixain reparaît pour conseiller aux hommes la marche en avant. Dans la *Tristesse d'Olympio,* la description du paysage se fait en sixains symétriques, mais c'est le quatrain majestueux d'alexandrins que le poète adopte pour la lamentation calme et résignée de son héros, à qui le souvenir suffit désormais.

V. Hugo emploie plus souvent encore un autre procédé, cher à Lefranc de Pompignan, et qui consiste à alterner des strophes différentes, non par séries, mais par unités (3). Généralement, ce sont des sixains différents que le poète alterne ainsi, l'un isométrique, l'autre hétérométrique (4). Cette fois ce n'est pas l'inspiration poétique ou l'impression du moment qui justifient le procédé : il est probable que le dessein de l'auteur était de rompre la monotonie du sixain isométrique. Au fond, c'est ce que faisait aussi Gautier dans *Albertus* ; mais Gautier avait le tort de réunir en un douzain factice deux sixains parfaitement distincts. V. Hugo sépare toujours en deux les prétendues strophes qui ne font pas un tout, notamment les faux huitains, isométriques ou hétérométriques, si fréquents chez les clas-

(1) *Odes*, I, 9, III, 5 et 6 ; *F. d'Aut.*, 34. Cf. deux sixains différents dans *Odes*, II, 3, des dizains et des quatrains dans *R. et O.*, 1.

(2) *F. d'Aut.*, 11 ; *R. et O.*, 34 ; *Chât.*, I, 8, et II, 7. V. Hugo alterne aussi ou mélange dans le même poème des alexandrins suivis et des formes strophiques : voir *Chants du Crép.*, 15 et 28 ; *Voix int.*, 2 et 4 ; *Ray. et Ombres*, 2.

(3) Cette alternance monostrophique se rencontre chez lui même dans les séries alternées. On en trouvait déjà des exemples chez Ronsard, dans deux ou trois odes retranchées, pp. 394, 398 (?) et 414. Voir aussi Cl. de Buttet, *Odes*, I, 3 et 14. On en peut voir même chez les Rhétoriqueurs, comme J. Lemaire (IV, 239, neuvains et huitains) : surtout il ne faut pas confondre cette alternance avec celle des strophes *alternes*, qui n'est qu'un scrupule de versification.

(4) *Odes*, II, 4, III, 1, 2, 7, IV, 15, V, 18, 19 ; *Or.*, 3, 16, 40 ; *F. d'Aut.*, 11, 32, 38 ; *Crép.*, 1, 3, 5, 24 ; *V. int.*, 4 ; *R. et O.*, 2, 5 ; *Cont.*, III, 26, IV, 12 ; *Lég.*, 48.

siques (1). Ce procédé a aussi l'avantage de ne pas contraindre le poète à faire un nombre pair de strophes.

Il se peut d'ailleurs que deux formes de strophes correspondent à deux sentiments qui se partagent simultanément l'âme du poète. Ainsi dans l'admirable poème *A Villequier,* qui est cité au commencement de ce chapitre, le quatrain à double clausule, rythme d'élégie, celui-là même de la *Consolation à Du Périer,* exprime admirablement avec sa double chute la douleur profonde du poète qui a perdu sa fille (2) ; tandis que le large alexandrin du quatrain isométrique marque aussi parfaitement, sinon la résignation, au moins la soumission à la volonté divine, et l'acceptation de ce qui est, et donne à la prière du poète l'accent respectueux et grave qui lui convient. Je pense toutefois qu'une adaptation aussi parfaite est rare, et que la plupart du temps l'alternance régulière de deux strophes n'est qu'un raffinement artistique, destiné à mettre plus de variété dans l'unité du poème (3).

V. Hugo alterne aussi, mais beaucoup moins souvent, des

(1) Des exemples de quatrains sont cités plus haut, p. 336, note 2. Cf. les quintils alternés de *Odes,* V, 8 et 9, *Ball.,* 5, *Toute la Lyre,* V, 4.

(2) Voir plus haut, p. 430.

(3) Par exemple, V. Hugo a alterné son dizain hétérométrique, le seul qu'il ait pratiqué, avec le dizain d'octosyllabes, dans les *Funérailles de Louis XVIII* (*Odes,* III, 3). Cette alternance a suggéré à un critique les réflexions suivantes : « Quelle est la raison de cette dualité des strophes et de leur constante alternance ? C'est que le poète obéit à la toute puissance d'une double pensée maîtresse. Il est frappé, obsédé de l'étonnant contraste que lui présentent ces deux destinées, les plus hautes de ce temps, les plus en évidence dans un monde bouleversé, qui viennent l'une et l'autre, et presque ensemble, aboutir à la tombe et se rencontrer une dernière fois dans la mort : un roi longtemps proscrit , qui meurt sur le trône et dans tout l'éclat de la pompe royale ; un conquérant, naguère dominateur de l'Europe, qui s'éteint sur un rocher perdu au milieu de l'Océan. Le retour alternatif et le rapprochement des strophes, à la fois semblables et différentes, rappellent à notre imagination les ressemblances et les profondes différences de ces deux destinées ; le rythme grave d'une moitié de l'ode correspond à l'idée de majesté que représente la puissance rétablie ; l'allure plus rapide des autres strophes nous reporte au souvenir, toujours présent, de l'effondrement de la puissance écroulée.» (AUBERTIN, *Versif. franç.,* p. 250). Je ne nie pas qu'il puisse y avoir là une part de vérité ; j'y trouve pourtant un raffinement excessif ; outre que c'est justement la dernière fois (ou peu s'en faut) que V. Hugo emploie ses dizains hétérométriques, ce qui ôte un peu à la force de ces considérations. En ces matières on ne sera jamais trop prudent.

strophes de longueur différente. Il a même alterné plusieurs fois, à ses débuts, le sixain et le dizain, à l'exemple de Pompignan (1). Les autres alternances ne sont pas toutes aussi heureuses. Car le sixain et le dizain diffèrent assez l'un de l'autre, puisqu'ils diffèrent à la fois par le nombre et par la mesure des vers, pour que l'oreille ne puisse être déroutée dans cette succession. De même le sixain ou le septain d'alexandrins rompent agréablement la monotonie du douzain d'octosyllabes. On apprécie moins l'alternance de deux strophes qui ne diffèrent que d'un vers, surtout si elles sont de même mesure : c'est comme l'alternance de deux vers qui ne diffèrent que d'une syllabe.

V. Hugo est allé plus loin encore dans cette voie. Il a alterné les strophes, non seulement par unités, mais par deux et une, toujours à l'exemple de Lefranc de Pompignan. Il faut avouer que ce raffinement est un peu excessif, et demande à l'oreille un effort qu'elle est peu capable de soutenir (2).

Lamartine s'abstient avec soin de telles complications. Poète d'inspiration, il s'en tient aux séries successives, seules capables de marquer la succession des sentiments qui luttent et triomphent alternativement dans l'âme du poète. Il les a employées dans plusieurs *Méditations*. Même dans le *Lac*, l'intervention des quatre strophes symétriques qui interrompent

(1) *Odes*, I, 8, II, 6 et 9, *Ballade* 7. Cf. *Odes*, II, 10 (six. et sept.) ; *Or*, 31 (six. et neuv.), 35 (six. et huit.) ; *Crép.*, 5 (six. et douz.), 37 (six. et quat.) ; *R. et O.*, 4 (six. et quint.) ; *Chât.*, VI, 6 (dix. et neuv.), VII, 7 (sept. et huit.) ; *Cont.*, III, 30 (sept. et douz.)

(2) Voir les sixains de *Crép.*, 5, et *R. et O.*, 42. Cf. les dizains isom. et hétérom. des *Odes* (I, 11 et II, 7). Pompignan alternait deux dizains avec un sixain (ou un huitain) : voir ses *Odes* 1, 2, 6, 8, 10 et les *Poésies sacrées* ; dans le *Cantique de Tobie*, il alternait deux neuvains avec un sixain. Bien avant lui, Desportes, qui, dans ses *Psaumes*, a alterné des sixains (*pss.* 84 et 110) et des quatrains (*ps.* 98), et aussi, dans ses *Premières œuvres* (p. 170) le sixain et le quatrain d'octosyllabes, a mis aussi deux quatrains embrassés à la suite d'un croisé dans les *psaumes* 84 (alex.) et 51 (octos.) ; mais ici, comme dans la strophe elle-même, c'est l'alternance 2 et 1 qu'il faut employer, et non pas l'alternance 1 et 2. C'est ce qu'avait parfaitement compris Lefranc de Pompignan, avant V. Hugo. On trouve également une complexité inutile et peu justifiée dans l'*Orientale* 31 (*Grenade*), où le neuvain d'heptasyllabes alterne *alternativement* avec deux sixains différents.

la série des strophes à clausules, marque assez à propos le passage du récit au discours :

Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions en silence ;
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.

Tout à coup des accents inconnus à la terre
Du rivage charmé frappèrent les échos :
Le flot fut attentif, et la voix qui m'est chère
Laissa tomber ces mots :

O temps, suspends ton vol ! et vous, heures propices,
Suspendez votre cours !
Laissez-nous savourer les rapides délices
Du plus beau de nos jours !

Assez de malheureux ici-bas vous implorent :
Coulez, coulez pour eux ;
Prenez avec leurs jours les soins qui les dévorent ;
Oubliez les heureux.

On voit fort bien que le ton change. Et c'est encore de l'élégie ; mais dans le discours s'exprime la jouissance présente du bonheur qu'on sait passager, et le désir ardent de le voir durer, tandis que dans le récit le bonheur n'est plus qu'un souvenir, et le désir s'est changé en regret. Et le changement de rythme, aussi léger que possible, juste assez marqué pour ne pas échapper à l'oreille, est par là-même exactement proportionné au changement des sentiments que le poète exprime. Je ne saurais terminer par un plus bel exemple de l'accord parfait que l'art à demi-conscient, à demi-instinctif, d'un poète inspiré, peut réaliser entre la pensée et la forme, aussi bien par le changement opportun du rythme que par le choix spontané des strophes. Il faut bien avouer aussi qu'on voit rarement des rencontres aussi heureuses.

APPENDICE I (pour la page v).

SUR LES ORIGINES DE LA NOTATION PAR LETTRES

Cette notation paraît empruntée à l'algèbre. Pourtant la question n'est pas si simple qu'elle apparaît d'abord. On attrigue généralement l'emploi de lettres pour désigner les données d'un problème au géomètre Viète, qui, par ce procédé, transforma l'algèbre à la fin du XVIe siècle. Or ces lettres sont employées dans le même sens qu'aujourd'hui par Cl. de Boissière, dans son *Art poétique*, qui est de 1555 (1). La littérature aurait donc précédé la science dans l'emploi de ces formules si commodes. Il n'en est rien pourtant ; car l'*Arithmetica integra* de Stiffel, qui est de 1544, désigne déjà les quantités inconnues par les lettres A, B, C, etc. Peut-être est-ce là que Cl. de Boissière a pris le procédé. Et Stiffel n'était pas le premier : on trouvait déjà quelque chose d'analogue dans Jordanus, qui florissait aux environs de 1220. On peut consulter sur ce point l'*Histoire des Mathématiques* de W.-W. Rouse Ball, traduite par L. Freund. « Jordanus, dit cet auteur, en employant des lettres ou des symboles pour représenter les quantités que l'on rencontre en analyse, était de beaucoup en avance sur ses contemporains. Il y eut des tentatives faites par d'autres mathématiciens postérieurs pour introduire une semblable notation, mais ce n'est qu'après avoir été découverte plusieurs fois et indépendamment, qu'elle devint d'usage général. » Ajoutons, d'après le même auteur, que Viète lui-même ne réussit pas à la généraliser : l'honneur en revint à Descartes, qui désigna le premier les quantités connus par *abc*..., et les inconnues par *xyz* (Viète les désignait respectivement par B C D... et A E I...) Il en fut de même pour les strophes, et l'on dut s'y reprendre au moins à deux fois. Pendant des siècles, personne n'imita Cl. de Boissière, dont l'*Art poétique* fut pourtant joint, dans plusieurs éditions, à celui de Sibilet. Ce sont les Allemands qui, les premiers, au siècle dernier, reprirent le procédé, apparemment sans connaître Cl. de Boissière. Il est étonnant qu'on s'en soit avisé si tard. Il est plus surprenant encore qu'à une soutenance de thèse, il ait pu se trouver un professeur de Sorbonne pour s'étonner et se plaindre de ce qu'il prenait pour une intrusion des mathématiques dans la littérature.

(1) Cet *Art poétique*, qui résume ou pille plus ou moins celui de Sibilet, y ajoute des sottises énormes, comme la répartition des mesures strophiques entre les genres littéraires (?). Mais il faut savoir un gré considérable à l'auteur de l'usage qu'il a su faire des lettres avant tous les autres.

APPENDICE II (pour la page 57).

STROPHES ET STANCES

Au temps de Marot, on employait le mot « taille », pour distinguer les différentes manières d'assembler les mesures et les rimes. Quand Ronsard parut, avec ses « odes » à prétentions pindariques et horatiennes, le mot « strophe », aussi grec que l'autre, s'imposait naturellement à lui pour désigner les divisions de l'ode, ou même de l'odelette Un peu plus tard, quand les poètes eurent moins de prétention ou d'ambition, le mot *ode* leur parut excessif pour des compositions d'un lyrisme plus modeste ou moins enthousiaste. C'est alors qu'ils commencèrent à employer le mot *stance*, qui servit à désigner l'ensemble aussi bien que les divisions. Ce mot venait de l'italien *Stanza*, qui était déjà ancien ; car il servait depuis longtemps, en Italie, à marquer la *pause* qui suivait ordinairement chaque couplet (1). C'est sans doute un recueil italien, fameux alors, qui contribua à faire adopter le mot *stance* par les poètes ; je veux parler de l'anthologie de Dolce : *Stanze di diversi illustri poeti* (Ire partie, 1553, IIe partie, 1563), qui fournit de nombreux modèles à la Pléiade. Mais Ronsard se servit du mot pour la première fois seulement en 1565, dans les *Mascarades*. Il n'était pourtant pas tout à fait nouveau, même en français, à cette date : on le trouve déjà, au plus tard, en 1550, en tête d'une pièce de Heroët, parue dans les *Traductions... Imitations et Inventions nouvelles* (Héroët, éd. Gohin, p. 148). Mais ce n'est qu'à partir de Desportes que l'usage et le nom des *Stances* commencent à être fort répandus.

D'où vient donc, dans les traités du siècle suivant, à partir de Richelet tout au moins, cette mention d'un certain président *Largus*, qui, à partir de 1580 (quelle précision !) « donna cours » aux stances et « ordonna des prix » pour cette sorte de poésie ? (2) Richelet ajoute « à Rouen », et cela est déjà un peu moins sot. Mais c'est tout de même une sottise, dont le point de départ est simplement un contre-sens sur un passage de l'*Art poétique* de Delaudun d'Aigaliers. Delaudun, qui d'ailleurs s'exprime fort mal, voulant montrer la vogue dont les *Stances* jouissent en son temps, constate que le premier président de Rouen a voulu qu'on en fît *même au concours du puy*. C'est évidemment pour remplacer l'éternel chant royal, qui se maintenait

(1) Notamment dans l'*octave*, dont les deux derniers vers s'appelaient la *clé*, parce qu'ils fermaient le sens (sauf le cas d'enjambement, qui n'était pas rare) : voir, sur ce point, Ménage, *Observations sur Malherbe*, p. 56 de l'édition de 1723.

(2) Richelet, *Versif. franc*, 1671, p. 232, et toutes les édd. du *Dictionnaire des rimes*, jusques et y compris celle de 1810, où un nommé Barthélemy annonçait pourtant un traité de versification nouveau ; de la Croix, *L'Art de la poésie*, 1694, p. 140 ; Chalons, *Règles et observations*, 1716, etc.).

encore dans les concours de province, notamment dans le puy des Palinods de Rouen, où les concurrents s'évertuaient chaque année à chanter l'Immaculée Conception (1). A défaut du fond, tradition immuable qui durait encore au siècle suivant, ce président essayait au moins de renouveler la forme de ce concours. Son rôle est donc en somme fort restreint. Et Delaudun cite à ce propos des vers qui furent faits pour inciter les poètes à concourir, et où ce président, appelé Claude, est qualifié d'*Argus de la cour souveraine*. Comme le vers n'est pas ponctué, l'Argus est devenu *Claude Largus* ou le *Président Largus* ! Passons.

A propos des stances elles-mêmes, Delaudun s'exprime ainsi : « Proprement la matière des stances est l'amour, ou l'amitié envers les parents ou réconciliation d'amis (singulière définition). Il y en a qui l'usurpent à médire, ce que je n'approuve pas, car elle n'a pas été inventée pour cet effet (!) Elle est divisée par bâtons (!) ou couplets, contenant 4, 6, 8, 10 et 12 vers (!), mais les plus communes et fréquentes sont de six en rime entrecroisée, dont les couplets ou bâtons sont pareils les uns aux autres en ordre, genre et rimes. Elles se font coutumièrement en vers de dix et douze syllabes, et plus souvent de douze que de dix : si quelqu'un en fait de moins de dix, c'est plutôt ode que stances. » On voit que cela manque de précision, sans compter que douze alexandrins n'ont jamais fait ni strophe si stance, malgré l'exemple de Corneille.

Un peu plus tard, Port-Royal fondera la distinction, non plus sur le nombre ou la longueur des vers, mais sur le nombre des strophes. « Quand il y a quelque nombre considérable de ces stances, on donne souvent à l'ouvrage le nom d'ode. » En fait, c'est assez exact, mais *souvent* n'est pas *toujours*, et la distinction au fond n'en est pas une. C'est Colletet qui, dans l'*Ecole des Muses*, réserva le nom d'*ode* aux strophes de dix vers. En même temps il revient à la nature du sujet, estimant que dans les stances, « la matière est ordinairement plus triste » que dans les odes, et aussi, dit-il, « la disposition des rimes plus libre et plus bizarre » (!)

Au XVIIIe siècle, on renonce à distinguer. L'ode, dit le P. Buffier, « est une suite de stances ou strophes » (2). Il note seulement que « la plupart des odes qui ont eu une grande réputation sont en stances de dix vers ». Châlons, qui n'écrit que pour faire pièce à Port-Royal, trouve que Port-Royal confond *ode* et *stance*, mais ses explications n'éclaircissent rien. Ce qu'il dit de plus clair revient à ceci (et il y insiste à plusieurs reprises) que les stances auraient des césures et non les strophes ! Il dit encore que « les odes françaises sont ordinairement pour louer les héros » et que « la stance est un certain nombre réglé de vers *graves et sérieux* »... dont « la morale, l'amour et la *galanterie* sont les matières les plus ordinaires ». Etrange assemblage ! Marmontel dit simplement et clairement : « En parlant de l'ode moderne, stance et strophe sont synonymes (3). »

(1) Voir Tougard, *Les Trois siècles palidoniques* ou *Histoire générale des Palinods de Rouen, Dieppe, etc., par Jos. André Guiot, de Rouen*, Paris et Rouen, 1898, 2 vol. in-8. On sait que naguère encore les principaux Rhétoriqueurs, comme Guillaume Cretin, ne dédaignaient pas de participer à ces concours.

(2) *Gramm. franç.*, p. 34 ou 517, suiv. les éditions.

(3) *Élém. de littér.*, éd. Didot, t. III, p. 319.

Et c'est à peu près ce qu'il y a de mieux à dire, car ni pour la forme, ni pour le fond, la distinction n'a pu être précisée. Par exemple Malherbe, Voiture et d'autres ont parfois appelé *Stances* même des strophes de dix octosyllabes (1). Inversement Malherbe appelle *ode*, à cause du sujet, le quatrain à clausule de la grande pièce à Louis XIII. Ceux qui dans leurs œuvres ont distingué en catégories *odes* et *stances*, comme Racan ou d'Aubigné, semblent y avoir mis quelque caprice. Tout ce qu'on peut dire, c'est que *ode* et *strophe* sont plus ambitieux que *stances*, et impliquent un lyrisme plus enthousiaste, et parfois, mais non pas nécessairement, des groupes de vers plus longs. D'autre part, des vers élégiaques, ou ayant pour sujet des idées morales ou philosophiques, et ne dépassant pas six vers, généralement de même mesure, seront évidemment des *stances*. Un V. Hugo ne parlera que par odes et strophes ; un Sully Prudhomme appellera son premier livre *Stances et poèmes*.

APPENDICE III (pour la page 173)

Voici pour les curieux quelques autres spécimens de strophes, où les vers les plus courts sont au nombre de deux, et même de trois :

7.7.5.5 emb. :

Roi débonnaire et barbu
Monseigneur Noël arrive
  Rond comme une grive
  Après qu'elle a bu.

Gab. Vicaire, *Emaux bressans*, Noël.

2.5.5.2 emb. :

  Je sonne
Allons jusqu'à trois...
Visage de bois.
  Personne !

  Faut-il
Encor mettre en branle
Au haut du chambranle
  Le fil ?...

Le Vavasseur, I, 323 (*Une visite*, 48 str.).

(1) Malh., *Poés.*, 16 et 111.

8.4.4.8 emb. :

Le ciel est de cristal de roche,
Sur le mur bleu
Tremblent un peu
Les feuilles des aristoloches.

Et quelque part un loriot chante.
Dans l'air qui dort
Sa flûte d'or
Se mélange au parfum des menthes.

(Mme Dauguet, *Les Pastorales*).

4.4.4.6 emb. :

La Marinette
A de grands yeux
Et l'air joyeux
D'une bergeronnette.

Jeune galant
Frappe à la porte.
Fier, il apporte
Un bouquet rose et blanc.

Gab. Vicaire, *Au bois joli*, 127.

8.4.4.4 crois. gém. :

La cour se fleurit de souci,
Comme le front
De tous ceux-ci
Qui vont en rond,

En flageolant sur leur fémur
Débilité,
Le long du mur
Fou de clarté.

Verlaine, *Parallèlement* (*Œuv.*, II, 242).

Ce rythme ressemble à un croisement d'alexandrins et d'octosyllabes, en rimes suivies, avec rimes intérieures. Ajoutons que Mendès a écrit en rimes féminines, dans le rythme 4.4.2.4, une énumération interminable de prénoms féminins, qui a soulevé quelques railleries (*Poés. nouvelles*).

APPENDICE IV (pour la page 423).

L'ODE PINDARIQUE APRÈS RONSARD

On peut dire ici quelques mots de l'ode pindarique, quoique elle n'appartienne guère au sujet. Ce fut un véritable genre littéraire, dont j'ai rencontré plus de cent exemples. Le premier qui imita Ronsard fut peut-être G. des Autels : il inséra dans son *Amoureux repos* de 1553 plusieurs *Façons lyriques à tour, retour et enchant*, ce qui est la traduction littérale de *strophe, antistrophe et épode.* Après Tahureau, Le Caron et La Péruse, nous trouvons deux odes pindariques dans les *Odes* de Magny (I, 41 et 73). La *Louange de la France* de Du Bellay, publiée en 1560, est aussi une ode pindarique, mais dans une forme simplifiée, que beaucoup de poètes adopteront : non seulement les épodes sont des dizains d'heptasyllabes, ce qui sera presque une règle, mais les strophes et antistrophes sont elles-mêmes des dizains d'octosyllabes ; même dans l'ode pindarique, beaucoup comprirent qu'une strophe ne pouvait pas dépasser le dizain. La même année que Du Bellay, J. Grévin insérait cinq odes pindariques dans son *Olimpe.* Après eux il y a un ralentissement ; mais cela reprend avant la fin du siècle : P. Mathieu en met quatre dans son *Esther* (une tragédie !) et Gilles Durand six dans ses *Odes.* C'est peut-être au commencement du XVIIe siècle que le genre fut le plus cultivé. On en trouve une jusque dans les *Muses Ralliées*, sous la signature d'Abraham de Vermeil. Un nommé Leblanc publie en 1604 un recueil spécial de vingt *Odes pindariques.* On en trouve une à la suite de *Tyr et Sidon* de J. de Schelandre. En 1618, Bernier de la Brousse, qui ne connaissait pas encore d'autres modèles que Ronsard, Belleau et R. Garnier, joint à ses deux odes *saphiques* dix odes *pindariques.* En 1623, Fr. Berthrand publie encore le *Panégyrique bourbonien*, en l'honneur du prince de Condé, en soixante-treize strophes, antistrophes et épodes : il est vrai que ce sont des dizains. Et c'est à peu près la fin. Pourtant Racan crut devoir adopter cette disposition en 1651 pour traduire l'interminable psaume 118. Beaucoup plus tard, Chénier eut la fantaisie d'écrire encore deux triades (les strophes sont de treize vers), et enfin, sans parler de Laprade et de quelques autres, Leconte de Lisle a écrit dans cette forme *Kybèle* des *Poèmes antiques.*

APPENDICE V

TABLEAU COMPARATIF DES STROPHES EMPLOYÉES PAR MAROT, RONSARD, DESPORTES ET V. HUGO

N.-B. — Les indications abrégées peuvent être complétées à l'aide du *Répertoire*, et quelquefois, pour V. Hugo, par les notes du livre. — L'astérisque désigne les formes dont il ne paraît pas qu'il y ait d'exemples antérieurs modernes. Les chiffres en *italique* désignent les strophes *féminines* ; les chiffres gras, les strophes *alternes*, c'est-à-dire alternativement masc. et fém. *dans la même forme* (ne pas confondre avec *alt.*, qui marque l'alternance d'une strophe avec une autre *d'une autre forme*) ; les crochets indiquent les strophes qui sont irrégulières, soit par enchaînement, soit par répétition des mêmes rimes ou de refrains, soit parce qu'elles ne sont ni identiques ni alternes ; les signes (rm.) et (rf.) désignent les strophes dont les rimes sont *toutes* masculines ou *toutes* féminines.

STROPHES	MAROT	RONSARD	DESPORTES	V. HUGO
Rimes tiercées . .	**Ps. 37** (décas.).		*83* (*rf.*, décas.).	
Quatrains				
Alexand. croisés . .		I, 357 ; II, *357*, 483 ; IV, 41, 85, 97, [342], *343* ; VII, 221, 311.	Seize fois, dont *sept fém.*	Soixante fois, dont *quatre fém*
» embrassés		I, 209 ; II, *481* (*rf.*) ; VI, 412.	Dix-huit fois, dont une rm., *onze fém.* et **six alt.**	**Six fois seul** et deux fois alt. avec 12.12.12.8.
» suivis . .	Cimetière 17 (rm.).		Sept fois, dont *une fém.*	
Décas. croisés . . .	[A son livre et complainte 4] ; pss. **2**, 12, *51* (alt.) et 110.	I, 153, 164, *198*, *380* ; II, 223, [378] ; VII, 191.	385 (alt. avec quat. emb. fém. : voir ci dessous).	Cés. mod. : Rhin, *20* ; Misér., IV, 12 ; Chans., I. VI, 18 ; Q. V., III, 30 ; Lyre, VII, *23* ; Dern. G., I.
» embrassés . .	[Chans 1, *5*, *13*] ; ps 51 (alt. : v. ci-dessus).	I, 212, 263 ; III, 407 ; IV, *159*, 162, *178* ; VI, 406	*41*, *69*, 133, **152**, *155*, *205*, *385*, 403, *411*, et ps. 25.	Cés. mod. : Art, *3* (avec ref. masc.).
» suivis . . .	[Chants div , 19] ; pss. 8, 18, 32, 45, *104*.	I, *216* (*rf.*).	46, *380* (*rf.*), *487* (*rf.*).	
Octos. croisés . . .	Chans *38* ; [épig. 42] ; orais. 3 et 6 ; ps 118	Dix masc., *neuf fém.* ; II, **286**, 385 (rm.), [470].	Vingt-deux fois, dont *huit fém.*	Cent vingt fois, dont *douze fém.*
» embrassés . .	[Chans. *10*]	I, 200 (rm.), *434* ; II, 238, **372**, 408, 485 ; VII, *238*.	**30**, 109 ; pss. *6*, **51**, 121.	Cont , VI, **12** ; Lég., **33** ; Art, **15**
» suivis. . . .	Pss. 7, *9*, 46.	I, 172 ; II, 289, 486 ; V, *255*.	Six pss., dont *trois fém.*	

Heptas. croisés . .	Ps. **25**.	I, *180*; II, 387, 432, 433, 457; IV, 44, *148*, *190*.	57, et ps. *122*.	Soixante fois, dont *huit fém.*
» embrassés . .		II, *125*; VI, *411*.	109.	Cont., I, **15**; Chans., I, vi, **21**.
» suivis . . .	Ps. 86.	II, 166, 206, *270*.		Lyre, VII, 23 (avec ref.).
Hexas. croisés . . .	[Cimet. 20], épigr. *161*; pss. **107**, 128, 130.	II, 154; VIII, *105*, *143*.		Burg., I, 1; Chans., I, vi, 2, 8, II, IV, 1; Q V, III, 9; Lyre, VII, 23.
Pentas. croisés. . .				Cinq fois, dont *une fém.*
Tétras. croisés . . .				Esmér., IV, 1; Chans, I, vi, 7, 19.
12.12.12.8 croisés. .				Six fois seul, cinq alt.
12 12 12 6 croisés. .			Ps. *81*.	Neuf fois seul, deux alt.
» suivis . .			*368*; pss. 8, 11, *59*, 98, *107*.	
12.12.12 2 croisés. .				Art, *6* (*rf.*); Q. V., III, 7; Lyre, VI, 9.
11.11.11.5 suivis . .		II, [376] et 377 (rm.),	Pss. 126 et 133 (rm).	
*10.10.10.6 suivis. .		II, [398] (alt.).		
*10.10 10.4 suivis. .	Ps. 101 [cf. ps. 22].			
*10.10.10.3 croisés .				Cont, I, 1.
8.8.8.4 croisés . .				Cont., II, 10, et VI, 6.
8 8.8.2 croisés . .				Q. V., III, 37; Lyre, VII, 6.
*7.7.7.4 croisés . . .				Ray., 41.
*6.6 6.4 suivis . . .		II, 249.		
*12 8.12.8 croisés . .			Ps 62.	Sept fois, dont *deux fém.*
*12 6 12.6 croisés . .		I, 383; VII, 240.	77, *417*, *445* et huit pss.	Vingt-cinq fois, dont *onze fém.*
12 4.12.4 croisés . .				Sept fois.
12.3 12.3 croisés . .				Crép., 27; Chât, VII, 15; A. Fun, 50.
*10 6.10.6 croisés . .		I, *411*; II, 213, 225.	*371*; ps. 140.	
» suivis . .			Ps. 31.	
*10.5.10.5 croisés . .				Chât., VI, 4; Cont, III, 27.

STROPHES	MAROT	RONSARD	DESPORTES	V. HUGO
*8.6.8.6 croisés. . .	Ch. *31* ; pss. 72, *91*.	II, *159* (cf. *462*).	Pss. 46 et 94.	Cont., VI, 2 ; Lyre, VI, 35, VII, 23 ; D G.
8.4 8.4 croisés . . .				Ball., 11, etc. (cinq fois).
*8.1.8.1 suivis . . .				Cont., II, 19 ; Art, 16.
7.4.7.4 croisés . . .				Chans., I, vi, *15*.
7.3.7.3 croisés. . .				V. int., 11.
6.4.6.4 croisés . . .		II, *219*.		Odes, IV, 8 (cr.).
*12.8.12.12			Ps. **87** (emb.).	
*12.6.12.12 croisés. .			Pss. 20, *43*, *50*, 123.	
* » embrassés.			Ps. 57.	
*10.6.10.10			Pss. *4* (cr.) et **37** (emb.).	
*12.12.6.12 embrassés			Pss. *65* et 73 (alt.), et *124*.	
*6.12.12.6 embrassés.			Ps. 63.	
8.12.8.8 croisés . .				V. int., 2 (¹).
abaab				
Alexandrins . . .				Ball., 3 ; V. int., 16, et pass.
Décasyllabes . . .	Epigr.			*Rhin, 20 (déc mod.).
Octosyllabes . . .	Pss. 4 et *15*.	II, 414 (alt.), [446], **448**.	Pss. 63 et 102.	Ball., et pass. (dix fois).
Heptasyllabes . . .		II, 203.		V. int., 17.
Hexasyllabes . . .				Od., V, 25 ; F. d'aut., 37 ; Jum., II, 1.
* Pentasyllabes . . .				F. d'aut, 37 (²).
aabab				
Alexandrins . . .			Pss. *29* et *56*.	Odes, V, 9 (alt.), 10 ; Ball., 2.
*Décasyllabes . . .	Ch. *23* et 29 (rm.).		Pss. 15, 42, 131.	

*Octosyllabes	Ps. 143.	II, *258*.	Huit fois, dont *trois fém*.	Chât., II, 4 (cf ibid, 2).
Heptasyllabes		II, 443.	Ps. *41*.	
*12.12 12.12.8				Odes, V, 9 (alt. avec alex.).
8 8.4.8 4				Chât, VII, 3.
*12.12 6.12 12			Ps 101.	
*12 12.12 6.2				Quatre Vents, III, 10.
abbab				Dix hept. et dix alex.
ababb		II, 414 (octos., alt.).		
ababa		II, 291 (octos.).	Pss. 123 (*hétér.), 138 (*alex.)	Chât, II, *1* (oct), VI, *3* (*hétér.); [Lég, VI, 2; Art, 6].
*aabba	Chans (*déc. et *oct.), ps. 13 (oct, et 43 Etrennes (*7.3.7.7.3), dont *23 fém*.	II, 293 (*alex.), 353 (hept.), [402] (*10.8.8.8.10).	Pss. *64* (*hétér.). *79* (*id.) et *141* (octos.).	Lyre, VI, 16 (10 10.10 10.4 avec ref. fém.).
*abbaa	Pss. 5 (8.8.8.8 4) et 14 (10 10.10 10.4).			
*aabcc		[II, 453] (octos.).		
aab ccb				
Alexandrins		I, *210*, *250*, *253*; II, *170*; IV, 184 et *261*.	Trente-deux fois, dont *dix fém*.	Quarante ou cinquante fois, toujours masc, la moitié alt.
Décasyllabes	Ch. 12 (rm.); épigr; ps. 103.	IV, 8 et 127-166 (huit fois dont *quatre fém*).	126, *151*, 424, 431, 454, *495*; ps. *32*.	
Octosyllabes	[Ep 31]; épigr.; ch. *4*; pss. *24* et *113*.	Quarante-six fois, dont *vingt cinq fém*.	Trente fois, dont *dix-sept fém*.	F. d'aut., 39; Crép., 26; etc. (dix fois, dont une alt.).

(1) Ajouter, pour Ronsard : *6.10.10.6 emb (II, 427), *8.7 7.8 emb. (II, 428, f.), *10.10.8.8 suiv. (II, 431) et *8.8.10 10 suiv. (II, 409, rm); pour V. Hugo : *5.12.12.5 emb. et *7 2.5.2 suiv. (Lyre, VII, 23)

(2) V. Hugo a seul employé des formes hétérométriques : *12.12.12.12 8, 12.12.12 12.6, *10 10 10.4 4, *12.8.12.12.8, *7.3 7.7.3, et 8.12.12.12.8 : voir le texte ou le Répertoire.

STROPHES	MAROT	RONSARD	DESPORTES	V. HUGO
Heptasyllabes . . .	[Chans. 26].	Quinze fois, dont *neuf fém.* et **deux alt.**	Pss. 26 et 150.	Ball., 9; Or., 30; V. int., 31; etc. (neuf fois).
Hexasyllabes . . .	[Ep. 64]; pss. *3*, 6, **19**, *cant. de Siméon.*	II, 253, *327*, [398]; VII, 236.		Chât., I, 13, V, 2; Lyre, VII, 23.
Pentasyllabes . . .	[Epitaphe 11].			Ann. Fun., 6.
Trisyllabes				Esméralda, IV, 2.
12.12.8				Soixante-six fois, dont *quarante-sept fém.*
•12.12 6		I, *175*; II, *221*, (a et b fém.); V, *268* (*rf.*).	*206*, *451*, 489; pss 9, *72*, 76, 136.	Plus de quarante fois, toujours masc., qqf. alt avec six alex.
•10.10 6	Pss. *114* et *115*.	I, 214; [II, 454].	440.	
•10.10.4	[Elégie 18].			
•8 8.7		II, 472.		
•8 8.6	Ps *36*.	II, 157.	Pss. 34, 60, *120*, 139.	
8.8.4				Lyre, VII, 23 (14).
•7.7.4				Lég., 37, 41; Q V, III, 19; Lyre, II, 17, VII, 23.
•5.5 2				Cromwell, IV, 1.
•12 6 12			Ps. 75.	
8.3.8		II, 418 et *430*.		
7 3.7	Ps. 38.	Huit fois, dont *sept. fém.*		Or., 19; *Fin de S*, *III*.
•8.4 4	Ps. *138*.			
3 3.7		[II, 464].		Un couplet de Esmér., III, 2.
12.12.12 12.12.8 . .				Seize fois seul, davantage alt.
•12.12.12 12.12.6 . .			Pss. *21*, 80, 84, *113*.	F. d'aut., 38 (alt. avec six alex.).
12.12.12 12.8.12 . .				Ball, 15, et dix fois alt.
•12 12.12 12.6.12 . .			Ps. 110 (alt.: v. ci-après).	Une str. du Ret. de l'Emp. (Lég., 48).

•12.12 6 12.12.12 . .			Pss. 84, *88*, 89, 110.	
12 12.12 12 8.8. . .				Sept fois, rarement seul (1).
aab cbc		II, *425* (*octos.).	*95* (oct.), *170* (id., alt.), *498* (alex.); pss. 55 (*10.10.10 10.10.6), *93* (oct.), *142* (*12.12.6).	
aab bcc	Pss. 1, *50*, *137* (*déc.).	II, 351 (*oct.), 391 (*hept.), 478 (octos.); V, 257 (hept.).	Pss. **85** (*hét.) et **134** (alex.).	Lyre, VII, 23 (hept., ref.).
abb acc				Q. V., III, 13 (6.6.6 12 6.6); [Lyre, VII, 23] (6.6.5).
aba cbc			*65* (décas.).	
abab cc				
Alexandrins . . .			198.	
Décasyllabes . . .		IV, *137*.	[*395*] (ref.).	Cont., I, **11**.
Octosyllabes . . .		I, 81 (rm.), 148, **169**, *204*, 430; II, 147.	Pss. *13*, *27*, *52*, 71, *97* et 145.	
Hexasyllabes . . .		I, 225; II, 141, *256*, 389.		
Hétérométriques . .		II, *410* (8.8.8 8 10.10).	Ps. *99* (10.6.10.6 10.10).	
abba cc			Pss. *53* (*hét.) et *69* (oct.).	Cont., II, *28* (décas.).
abab ab			Pss. 1 (*alex.), 38 (*12 6.12 12 12.12), *39* (*12. 6.12 12.12 6).	Ray., *39* (*10.10.10.10.5.5); Cont., II, 4 (oct.); Lég., 28 (oct.).
abaabb	Ps. 43 (*8.8.8.8.8.6).			Or., 35 (oct., alt.).
aabbab				Or., 29 (hept.).

(1) Ajouter, pour Desportes : *10.10.6 10.10.10 (ps. *30*) et *12 6.12 12.12.6 (pss. *49* et 78); pour V. Hugo : *12 12.12 12.7.7 (Chât., IV, 12), 12.12.12 12 6.6 (Q. Vents, III, 38), *12.12.12 12.4 4 (Lyre, IV, 2), *3.3.12 12.12.12 [Lyre, VI, 26, vers 1-2 refrain], 8.12.12 12 8.8 (Cont., III, 5), 12.12.8 8.8.8 (Odes, II, 1), et 8.8.8 12.8.8 (Lyre, VI, 46).

STROPHES	MAROT	RONSARD	DESPORTES	V. HUGO
abab ccb		[II, 419] (octos.).		Cont., III, 30 (alex., alt.).
***aab cbcb**		II, 148 (*hept.), 216 (*oct.).		Odes, II, 10 (alex., alt.), IV, 9 (alex.); Crom., I, **2** (hept.).
aab ccbb			*382* (*hept., 7e alex.).	Lyre, VII, 23 (*3 3.7, 3.3.7.7)
aab cccb				Odes, V, 22 (*hét.); Or., 20 (oct.); Chât., I, 10 (hét.) [1].
abab cdcd				
Alexandrins . . .			42, 57, *97*, 353.	Odes, IV, 13 (deux str.).
Octosyllabes . . .		II, 63 et 152.	Sept fois, dont *deux fém.*	[Ball., 13]; Or., 11; [Lyre, VII, 23].
Heptasyllabes . . .		II, *181*, *226*, 260, 338.		[Lyre, VI, 19].
Hexasyllabes . . .	Chans. 11.	II, 241, 246.		Notes de Lucrèce Borgia.
Hétérométriques . .	Chans. 31 (8 et 6 alt.).		77 et *417*.	Six fois, dont [trois à ref.].
abab cddc		II, 42 (hept.), 465 (hét.).	Ps. *66* (octos.).	
abab ccdd	Ch. 9 (hét.), 30 (hept.).	II, *308* (hept.).	*463* (alex.).	
abba cddc				[Or., 8 et 32] (oct., ref.).
abba acca		II, *117* (hept.), [456] (déc.).		
aabb cdcd			*445* (hétér.).	Marion, III, 10 (octos.).
aabb cddc		II, 440 (hept.).		
aabb ccdd		Six fois, dont *quatre fém.*	*194* (alex.).	
[abab bcbc]	[Epp. 12, 39, 49, et pass. (déc. ou oct.)].	[I, 441 (rm.); II, 137, 143, 149, 150, 400] (oct. ou hex.).		
abab cccb				*Quatorze fois.
aaab cccb	[Epigr. 15 (hétér.)].	II, *218* (12.12.12.6).		*Octos., hexas., tris. et hétér. [2].

abab ccdcd **aab ccb ddb**			173 et ps. 32 (oct.).	Lyre, VI, 3 (2 str. hétérom.). Heptas., *pent. aset *symétr. (3).
abab ccd eed				
Octosyllabes . . .			172 et ps. 91.	Plus de quarante fois, qqf. alt.
*Heptasyllabes. . .		II, 42, 44, 64, 106.		Cinq fois.
Hétérométriques . .	Ps. 33 (octos., pentas.).	II, 134 (déc., pent.).		Quinze fois (*6 alex. et 4 octos.).
*abba ccd eed		II, *70* (hept.) ; V, *148* (hét.).		
aabb ccd eed	Ps. *79* (déc., hex.).	II, 160 (*hept.), 139 (hét.) (4).		
***abab cccd eeed**				Huit fois (octos.) (5).

(1) Ajouter, pour Marot : abab bcc en décas. (ps. *10*), *abab bab en octos. (chans. 40), *aba bcbc en décas. (ps. 11), et *aabb cbc en décas. [Cimetière 35]; pour Ronsard : *abab ccc en 10.6.10.6 10.10 6 (I, *285*) ; pour V. Hugo : abba cca en *six alex. et un oct. (Or., 15, refrain), et aab ccbc en *5.4.4 5.5.4.4 (Chât., VII, 7, alt.).

(2) Ajouter, pour Marot : abaab bcc en décas. [Complainte 3] ; pour Ronsard : aa bccb dd, en *8.8 6.6.6.6 8.8 (II, 425) ; pour Desportes : aab ccb dd en *alex. (*460*) et en octos. (ps. *83*) ; pour V. Hugo : *aaaa bbcc en 6 6.6.4 6.6.6.4 (Chât., VII, 7, rm).

(3) Ajouter, pour Ronsard : *abaab cdcd en octos. (II, *295*), abab bcdcd en *7.3.7.3 7.7.7.7.7 (II, 386), et *aab ccb bbb en 10.10.7 7.7.10 10 10.7 (I, 169) ; pour V. Hugo : abba ccdcd en hept (Crép., *36*), abaab cdcd hétérom. (Chât., III, 10), *aba abc dcd hétérom. (Art, 16), abbab cdcd en *pent. [V. int., 24], ababb cdcd hétérom. [Chât., VII, 14], et *a bbba ccca en pent. (Ball., 14).

(4) Cf. Marot, trois chansons hétér. (24, 25, 35) et les complaintes 1 et 2 (onzains de décas) ; et Ronsard, I, 430 (*abab ccddee), et II, 404 (abab bccdcd en *hexas).

(5) Les autres strophes de douze vers et plus ne se trouvent guère que dans les *odes pindariques* de Ronsard, et encore pp. 313, 335, 394 et 469. Cf. aussi Marot, chanson 16, Desportes, 448, et V. Hugo, Chât., II, 2.

BIBLIOGRAPHIE CHRONOLOGIQUE

DES PRINCIPAUX RECUEILS DE VERS CONTENANT DES STROPHES

(1543-1663).

A M. Frédéric LACHÈVRE.

Naissance de Henri II, 1519 ; de J. Peletier, 1517 ; de Pontus de Tyard, 1521 ; de des Masures, 1523 ; de Ronsard et du Bellay, 1524 ; de Louise Labé 1525 ; de Tahureau, 1527 ; de Belleau, 1528 ; de G. des Autels, La Péruse, Pasquier et O. de Magny, 1529 ; de Baïf et Jodelle, 1532 ; de Jean de la Taille, 1533 (?) ; de Passerat, 1534 ; de Vauquelin, 1535 ; de N. Rapin, 1540.

Dès 1539 on connaît et on chante les trente premiers psaumes de Marot, qui ne furent imprimés, du moins à Paris, qu'en 1542 (1541 vieux style). De la même date, 1539, est le *Voyage à l'Ile Barbe* de Des Périers, et aussi les Œuvres de H. Salel, et les *Basia* de J. Second ; de 1542, les *Fables* de Corrozet, complétées en 1583 (réimp. en 1882), et aussi la *Parfaite amie* de Héroet.

1543. Marot, *Cinquante psaumes de David.*

Ronsard est tonsuré au Mans, et y fait la connaissance de Peletier. Mort de Des Périers.

1544. *Recueil des Œuvres* de Bonaventure des Périers (1). — Maurice Scève, *Délie* (et 1564 ; réimp. 1862). — J. Martin, trad. de l'*Arcadie* de Sannazar (prose et vers). — Eustorg de Beaulieu, *Les divers rapports.*

Jacques Peletier, *Art poétique d'Horace* (et 1545). Mort de Marot. Naissance de Du Bartas et de R. Garnier (?)

1545. Pernette du Guillet, *Rymes* (2). — Denisot, *Noëls.* — J. Martin, trad. des *Azolains* de Bembo. — *Déploration de Vénus sur la mort du bel Adonis,* recueil de chansons, la plupart de Mellin de Saint-Gelais (3).

H. Salel, les dix premiers livres de l'Iliade (voir 1584). *Rime diverse,* etc.,

(1) Publié par Ant. du Moulin ; réimp. en 1856.

(2) *Id.* ; réimp. en 1546 et 1552, et, de nos jours, en 1830, 1856, 1864.

(3) *Id.* ; augmenté d'autres œuvres en 1547 (autre éd., 1554) et encore en 1548 et 1556 (*Rev. d'hist. litt.*, 1896, pp. 96-105).

anthologie bembiste, où la Pléiade trouvera de nombreux modèles (autres édd., 1546, 1549, etc. ; livre second, 1547, 48, etc., et autres livres : voir aussi 1553 et 1558). Trad. de l'*Arioste* par J. des Gouttes.

1546. Ch. Fontaine, *Etrennes.* — Gilles d'Aurigny, *Le Tuteur d'amour* (et 1547 et 53).

Le *Tiers livre* de Rabelais. Naissance de Desportes.

1547. *Les Marguerites de La Marguerite des princesses* (Marg. d'Angoulème, reine de Navarre ; autres éd., 1549, 52, 54, et 1873-74). — Peletier, *Œuvres poétiques* (et 1904), contenant la première ode imprimée de Ronsard, et les premiers vers de du Bellay. — Mellin de Saint-Gelais, *Œuvres* (recueil de 79 pages). — Haudent, *Apologues* (et 1878).

Lazare de Baïf étant mort, Dorat, précepteur de son fils et de Ronsard depuis 1544, prend la direction du collège de Coqueret, où Ronsard et Baïf le suivent ; du Bellay se joindra à eux en 1549. Mort de François Ier ; avènement de Henri II. Mort de Bembo.

1548. Et. Forcadel, *Chant des Seraines* (voir 1551). — Guil. Guéroult, *Chansons spirituelles* (et 1559). — *Le livre de plusieurs pièces* (1). — *Chansons nouvellement composées* (Chez J. Bonfons ; réimp. 1869).

Sibilet : *Art poétique françois* (1551, 55, 56, 64, 73 et 76 ; voir 1550 et 1555).

1549. Du Bellay, *Olive*, suivie de *Vers lyriques* (avec la *Defense* ; la 2e édition, 1550, sera suivie de nouvelles poésies). — Le Même, *Recueil de poésie.* — Pontus de Tyard, *Erreurs amoureuses*, datées de 1548 (2). — Gilles d'Aurigny, *Trente psaumes* (et Poictevin : voir 1550). — François Habert, *Le Temple de Chasteté.* — Sibilet, l'*Iphigène d'Euripide.* — Divers : *Traductions du latin en françois, imitations et inventions nouvelles.* — Corrozet, *La Fleur des Sentences*, et *Description des animaux.* — J. Lemaire, de Belges, *La Couronne margaritique* (3). — Ronsard, trois plaquettes.

Mort de la Reine de Navarre.

(1) Réimpression très augmentée du *Discours du Voyage de Constantinople* (1546), contenant des chansons de Saint-Gelais.

(2) Cette édition contient seulement le premier livre ; la 2e édition, 1550, contiendra le *Second livre* ; le *Troisième* paraîtra en 1554.

(3) Ouvrage posthume (J. Lemaire mourut en 1524), publié à la suite des autres Œuvres, dans l'éd. de Jean de Tournes, par Ant. du Moulin.

1550. Ronsard, *Les quatre premiers livres des Odes.* Ensemble son *Bocage* (2e éd., 1553 ; 3e, 1555). — Jean Poictevin, *Cent psaumes de David, qui restaient à traduire* après ceux de Clément Marot (1). — G. des Autels, *Repos de plus grand travail.* — F. Habert, *Epitres héroïdes.* — Nicole Bargedé, *Le Moins que rien,* et *Odes pénitentes du Moins que rien.* — G. Guéroult, premier livre des *Emblèmes.* — Bernard du Poey, *Odes du Gave* (en gascon).

Barthélemy Aneau, *Le Quintil Horatian* (réimprimé à partir de 1551 à la suite de l'*Art poétique* de Sibilet de 1548, l'ensemble étant attribué à Ch. Fontaine. Naissance de Charles IX.

1551. Th. de Bèze, *Trente-quatre psaumes* (2). — G. des Autels, *Suite du Repos de plus grand travail.* — Fr.-Bérenger de la Tour (d'Aubenas), *Le Siècle d'or.* — F. Habert, *Institution de libéralité chrétienne.* — *Tombeau de Marguerite de Valois* (vers de Ronsard, du Bellay, Baïf, Denisot). — Forcadel, *Poésies* (contenant celles de 1548).

Naiss. de Henri III.

1552. Ronsard, *Amours* (de Cassandre), et Ve livre des *Odes* (2e éd., 1553). — Du Bellay, *Divers poèmes, Amours, Traductions et Inventions.* — Baïf, *Amours* (entièrement refondues dans les *Œuvres* de 1573, sous le titre d'*Amours de Méline*). — P. de Tyard, *Solitaire premier* et *Solitaire second.*

L. des Masures, *Les Quatre premiers livres de Virgile.* Naiss. de Bertaut et d'Aubigné. On joue la *Cléopâtre* de Jodelle. Rabelais publie son *Quart livre.* Henri II s'empare des Trois Evêchés.

1553. Ronsard, *Livret de folastries* (passé en grande partie dans les *Gayetés et Epigrammes* des édd. postérieures, et réimp. en 1865 et 1907). — O. de Magny, *Amours* (et 1573), avec des poésies de Hugues Salel. — Le même, *Hymne sur la naissance de Mme Marguerite de France,* avec quelques autres

(1) Autres édd., 1551, 1554, 1558, 1559, etc. Plusieurs psaumes avaient déjà paru à la suite de Cl. Marot et G. d'Aurigny, dans un volume sans date, probablement de 1549 (B. N. Rés. Ye 1505). Les cent psaumes furent souvent réunis à ceux de Marot, jusqu'à la publication de ceux de Bèze (1562), qui constituèrent désormais, avec ceux de Marot, le psautier huguenot.

(2) Seront réunis dès l'année suivante à ceux de Marot, ce qui en fera quatre-vingt-trois ; sept nouveaux s'y ajouteront en 1554, le reste en 1562.

vers lyriques (1). — G. des Autels, *Amoureux repos et Façons lyriques.* — Maclou de la Haye, *Œuvres poétiques.* — Comte d'Alsinois (Denisot), *Cantiques du premier avènement de J.-C.* — Artus Désiré, *Hymnes en françois sur le chant de ceux de l'Eglise.* — Ferrand de Bez, *Éjouissance de Nîmes.* — Cl. Parradin, *Quadrins historiques de la Bible* (231 quatrains en 1588).

Rime di diversi eccelenti autori, ou *Rime scelte*, anthol. ital. de Dolce (autres édd., 1556, 1563, etc.; 2e vol., 1563, 64 etc., et 1586, 87, etc.) *Stanze di diversi illustri poeti*, autre anthol. du même Dolce, souvent réimp., ainsi que la seconde partie, de 1563. Réconciliation de Saint-Gelais et de Ronsard. Du Bellay écrit son ode contre les Pétrarquistes, et va à Rome. Naiss. de Henri IV. Mort de Rabelais. Marie Tudor en Angleterre.

1554. Ronsard, nouv. *Bocage* et *Mélanges* (et 1555). — Tyard, *Erreurs amoureuses*, augm. d'une tierce partie, plus un livre de vers lyriques (ou 1555). — O. de Magny, *Gayetés* (réimp., 1869 et 1871). — J. Tahureau, *Premières poésies* (2). — Louis le Caron, *Poésie* (3). — *L'Andrienne*, attribuée à des Périers.

H. Estienne publie *Anacréon*, découvert en 1549.

1555. Ronsard, *Continuation des amours* (Amours de Marie : voir 1556) et *Hymnes* (Ier livre). — Baïf, *Quatre livres de l'Amour de Francine* (et 1573). — *Œuvres* de Louise Labé (et 1556 ; nombreuses éditions [neuf depuis un siècle]; les dernières sont de 1871, 1875, 1887 et 1910). — *Les Ruisseaux* de Fontaine. — J. Peletier, *L'Amour des amours*, vers lyriques. — Tahureau, *Oraison au Roi*, suivie de *Poésies.* — Vauquelin de la Fresnaye, *Les Foresteries* (et 1869, ou 1872, 3e vol. des *Œuvres*). — J. Bas-

(1) L'Hymne est postérieure aux *Amours*, car le volume contient un envoi des Amours, et l'Avant-propos annonce d'autres ouvrages, sans annoncer les *Amours*, qui eussent été sur le point de paraître, s'ils n'eussent paru déjà. Les *Amours* ont été réimp. en 1873 et 1878, l'*Hymne* dans les *Dernières Poésies*, en 1881.

(2) Le privilège est de 1547 ; le volume s'appelle *Odes, Sonnets et autres poésies* dans les édd. de 1574, 1602 et 1869 ; toutes les édd. anciennes contiennent aussi les *Mignardises amoureuses de l'Admirée*, qu'on trouve quelquefois à part, et qui ont été réimp. en 1868 ; autre éd. des *Poésies*, en 2 vol., en 1870.

(3) C'est le jurisconsulte plus connu sous le nom de Charondas. Son livre est intitulé *La Poésie* (c'est-à-dire les poésies) *de Loys Le Caron.* Une partie du volume avait paru la même année à la suite d'un volume de jurisprudence, sous le titre *La clarté amoureuse.*

tier de La Péruse, *Médée* (jouée en 1553) et *Œuvres* (ou 1556; réimp. en 1573 et en 1867).

Claude de Boissière, *Art poétique* (date de l'Achevé d'imprimer, le livre étant daté de 1554, v. style ; réimp. à la suite de l'Art poétique de Sibilet à partir de 1556). J. Peletier, *Art poétique*. Ant. Foclin, *Rhétorique françoise* Mort de Tahureau, à 27 ans, et de La Péruse, à 25 ans. Naiss. de Malherbe.

1556. Ronsard, *Nouvelle Continuation des Amours* (réunie en 1557 à celle de 1555), et *Second livre des Hymnes* (et 1573). — Remy Belleau, *Petites inventions* et trad. d'*Anacréon*. — C. de Taillemont, *La Tricarite*. — Bér. de la Tour, *La Choréide*. — Accasse d'Albiac, dit Duplessis, *Les Proverbes de Salomon* et *L'Ecclésiaste*.

Naissance de Du Perron. Abdication de Charles-Quint. Philippe II roi d'Espagne.

1557. Magny, *Soupirs* (réimp., 1870 et 1874). — Ch. Fontaine, *Odes*, etc., et à part, *Ode de l'Antiquité de la ville de Lyon*. — Ch. Toutain, *Agamemnon*. — L. des Masures, *Œuvres poétiques*, dont *Vingt psaumes de David*, aussi publiés à part. — Ph. Bugnyon, les *Erotasmes de Phidie et Gélasine*.

1558. Du Bellay, *Antiquités de Rome*, *Regrets* (et 1876), *Jeux rustiques* (et 1875) : voir 1569. — Etienne Jodelle, *Recueil des Inscriptions*, etc. (seul ouvrage publié par lui). — Bér. de la Tour, *L'Amie rustique* (et l'*Amie des Amies*). — F. Habert, *Les Divins Oracles de Zoroastre*. — Accasse d'Albiac, *Divers cantiques*.

I fiori delle rime, etc., anthol. ital. de Ruscelli (autres édd., 1569, 1579). *Nouvelles récréations et Joyeux devis* de Des Périers. *L'Heptaméron* de la reine de Navarre. Mort de Mellin de Saint-Gelais. Prise de Calais par le duc de Guise. Mariage du dauphin François avec Marie Stuart. Elisabeth succède à Marie Tudor. Mort de Charles-Quint.

1559. Ronsard, six plaquettes diverses et un second livre de *Mélanges* (édition perdue). — Magny, *Odes* (deux réimp. en 1876). — J. Doublet, *Elégies* (réimp., 1869 et 1871). — G. des Autels, *La paix venue du ciel*, et *Remontrance*.

Du Bellay écrit le *Poète courtisan*. Amyot, *Vies de Plutarque*. Paix de Cateau-Cambrésis. Marguerite de France, sœur de Henri II, protectrice des poètes de la Pléiade, épouse à trente-six ans le duc de Savoie Philibert-Emmanuel. Mort de Henri II ; avènement de François II et gouvernement des Guise.

1560. Du Bellay, *Louange de la France*. — Prem. éd. collect.

des *Œuvres* de Ronsard, la plus complète pour les *Odes* (1). — G. Guéroult, *Hymnes du temps et de ses parties.* — J. Grévin, *Olimpe et Autres œuvres poétiques.* — Mailly, *Amaranthe.* — Mathurin Cordier, *Cantiques spirituels.* — Ch. de Rouillon, *Le Premier livre des Odes.* — A. Désiré, *Le Contrepoison des LII chansons de Cl. Marot, faussement intitulées Psaumes de David* (et 1561 ou 62).

Tansillo, *Les Larmes de Saint-Pierre*, considér. augm. jusqu'en 1585. Mort de Du Bellay et de Magny. Charles IX, âgé de dix ans, succède à François II. Régence de Catherine de Médicis.

1561. *Le premier livre des Vers* de M.-Cl. de Buttet (2). — J. Grévin, *Théâtre,* avec le IIe livre de l'*Olimpe.* — Artus Désiré, *Plaisants et harmonieux cantiques de dévotion.* — F. de Belleforest, *La Chasse d'amour.*

Art poétique de J.-C. Scaliger, en latin (*Poetices libri VII*, in-fol.). Marie Stuart quitte la France. Colloque de Poissy.

1562. Les *Psaumes* de Marot et de Bèze complets, formant le *Psautier huguenot* (plus de soixante édd. en quatre ans). — Lancelot de Carle, *Les Cantiques de la Bible.*

Discours de Ronsard (la *Réponse* est de 1563). Mort de Jacques de la Taille, à vingt ans (voir 1573). Massacre de Vassy Commencement des guerres de religion.

1563. Ronsard, *Nouvelles poésies* (et 1564). — N. Renaud, *Ode de la paix.*

1564. P. de Courcelles, *Le Cantique des cantiques.*

Mort de Scève, de Calvin et de Michel-Ange.

1565. Ronsard, *Elégies, Mascarades et Bergeries* (et *Abrégé de l'Art poétique François*). — Belleau, *La Bergerie* (Ire partie). — Robert Garnier, *Plaintes amoureuses* (livre perdu). — J. Béreau, *Eglogue et autres œuvres poétiques* (réimp. en 1884). — N. Renaud, *Les Chastes amours.* — J. de Poetou, *La Grande liesse en plus grand labeur.* — Pey de Garros, *Psaumes de David,* en gascon.

(1) En 4 vol. *(Amours, Odes, Poèmes, Hymnes)* ; la seconde est de 1567, 6 tomes en 4 vol. ; la 3e de 1571, 6 tomes en 5 vol. ; la 4e de 1572-73, 6 tomes et la *Franciade,* en 5 vol. : voir 1578.

(2) Et 1588 : ces deux édd. contiennent l'*Amalthée*, de 1560, et aussi l'*Ode à la paix,* de 1559, réimp. en 1880.

1566. A. de Rivaudeau, *Poésies* (réimp. en 1859). — L. des Masures, *Tragédies saintes* (et 1582, 83, 87, 95, et 1905).

Mort de Louise Labé.

1567. Baïf, *Le Premier* (livre) des *Météores*, et *le Brave*, comédie.

1568. J. de Boyssières, *Secondes œuvres poétiques.* — Anne de Marquets, *Les divines poésies de Marc-Antoine Flaminius* (et 1569). — F. d'Amboise, *Elégie, Panégyrique et ode.* — R. Garnier, *Porcie* (voir 1580).

Naissance de H. d'Urfé (ou 1567).

1569. *Œuvres* de Du Bellay (recueil factice, réimp. en 1573 ou 74; édd. mod., 1866-7, 1906, 1907 sqq. ; *Œuv. chois.*, 1876 et 1894). — Ronsard, 6e et 7e livres des *Poèmes.* — Scévole de Sainte-Marthe, *Premières œuvres françaises.* — P. de Belleforest, *Pastorale amoureuse.* — Cl. de Pontoux, *La Gélodacrye amoureuse* (et 1579).

1570. Jean Le Houx : *Vaux de vire* (1). — Cl. de Pontoux, *Huitains français*, etc. — Ch. de Navières, *Cantique de la paix.*

1571. Guy Le Fèvre de la Boderie, *L'Encyclie et autres poésies* (et non 1570). — F. de Belleforest, *La Pyrénée* et *Pastorale amoureuse.*

M. de La Porte, *Epithètes françaises* (et 1602).

1572. Belleau, *La Bergerie* (2e partie). — Jean de la Taille, *Saül le furieux*, trag., et *Autres œuvres.* — P. Le Loyer, *Poésies* (d'après La Croix du Maine). — Cl. Turrin, *Œuvres poétiques.* — J. Gohorry, *Le Livre de la Fontaine périlleuse.* — La Boétie, *Vers français* (2).

Ronsard, *La Franciade. Imitation de quelques chants de l'Arioste*, par Saint-Gelais, Baïf, Desportes, etc. Etienne Tabourot, *Les Bigarrures du Seigneur des Accords* (plus. édd.; revu et corr. en 1584 ; réimp., 1866 ; voir 1585). Le même Tabourot publie, revu et augmenté, le Dictionnaire des rimes de Le

(1) Date approximative ; 2e éd., vers 1664 ; autres, 1811, 1821, 1833, 1858, 1875 ; les premières étaient sous le nom de Basselin.

(2) Publiés par Montaigne à la suite de la *Ménagerie de Xénophon* et des autres œuvres de son ami (sauf le *Contr'un*). La Boétie était mort en 1563. L. Feugère, et plus récemment M. Bonnefon (1892), ont publié les *Œuvres complètes* de La Boétie.

Fèvre, son oncle (autre éd., 1587). Camoens, *Les Lusiades*. Henri de Navarre épouse Marguerite de Valois. La Saint-Barthélemy.

1573. Ph. Desportes, *Premières Œuvres* (réimp. en 1575 et 76, puis revues, corr. et augm., 1577, 78, 79, 81, augm. encore en 1583 sqq. (voir 1583). — *Œuvres poétiques* de P. de Tyard (éd. collective, avec quelques additions ; réimp., 1876). — Baïf, *Œuvres en rimes*, tome I (*Poèmes*), II (*Amours*, daté de 1572, et augmenté des *Diverses amours*), III (*Jeux*), et IV (*Passetemps*) ; (réimp. en 1881-90 avec le reste de l'œuvre ; *Œuv. chois.*, 1874). — Jean de la Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, trag., et *Autres œuvres poétiques* de Jean de la Taille (réimp. en 1878-79), et de feu Jacques de la Taille, son frère (1). — Jean de la Taille, *Les Corrivaux* et *Autres œuvres poétiques*. — G. des Autels, *Récréation des Tristes*. — Du Bartas, *Judith*. — P. Boton, *Camille*. — A. de Gadou, *Marguerite* et *Paysages*. — Cl. Binet, *Ode sur la naissance de Marie-Isabel de Valois*, et *Diverses Poésies*, à la suite de la nouvelle édition de La Péruse (voir 1555).

Mort de Jodelle. Naiss. de Régnier. Henri, frère du roi, est élu roi de Pologne ; Desportes l'accompagne dans son voyage.

1574. *Œuvres* de Saint-Gelais (et 1582, 1656, 1719 augm., et 1873, 3 vol.). — *Œuvres* de Jodelle, 1er vol. (les autres n'ont jamais paru ; autres édd., 1583, 1597, et 1868-70 ; les *Amours*, 1907). — Baïf, *Etrènes de poézie fransoèze an vers mesurés*. — Jean de la Taille, *La Géomance abrégée*, et *le Blason des pierres précieuses* (ou 1573). — Du Bartas, *La Muse chrétienne*. — B. de Montmeia et autres divers auteurs (notamment Simon Goulard), *Poèmes chrétiens*. — Guy du Faur de Pibrac, *Cinquante quatrains* (il y en aura 101 en 1575, et 126 à partir de 1576, en d'innombrables éditions ; les dernières sont de 1874 et 1904). — A. d'Aubigné, *Vers funèbres sur la mort de Jodelle*.

Mort de Charles IX. Henri III quitte furtivement la Pologne. Mort de Marguerite, sœur de Henri II, protectrice de la Pléiade, duchesse de Savoie depuis 1559.

1575. Ronsard, *Les Etoiles*, etc. — Amadis Jamyn, *Œuvres poétiques* (et 1577, 1579, 1582 et 1878 : voir 1584).

Malherbe écrit ses vers de jeunesse (voir Gasté, *La Jeunesse de Malherbe*).

(1) Notamment *Alexandre*, tragédie (*Daire* est daté de 1574), et *La manière de faire des vers en français, comme en grec et en latin*, plaidoyer de Jacques de la Taille en faveur des vers mesurés.

1576. Remi Belleau, *Les Amours et nouveaux échanges des Pierres précieuses.*— Baïf (voir 1581).— P. de Brach, *Poèmes* (1). P. Le Loyer, *Erotopegnie ou Passe-temps d'amour.* — Filber Bretin, *Poésies amoureuses.* — Jacques de Billy, *Six livres en vers,* etc... *plus les Quatrains sentencieux de saint Grégoire de Nazianze.*

1577. Période principale de la composition des *Tragiques* d'Aubigné (Le *Printemps* est antérieur). Mort de Belleau.

1578. Cinquième édition collective, très augmentée, des *Œuvres de Ronsard* (2). — *Œuvres poétiques* de Belleau (éd. collective en 2 vol. ; réimp., 1867 et 1879). — Guy Le Fèvre de la Boderie, *Hymnes ecclésiastiques, Cantiques et Divers mélanges poétiques* (daté aussi de 1579, 1581 et 1582). — J. de Boyssières, *Premières œuvres amoureuses* (sont peut-être de 1568). — A. de Cotel, *Premier livre des mignardes et gayes poésies.* — J. de la Jessée, *Odes-satyres.* — Nuysement (Hesteau de), *Œuvres poétiques.* — P. de la Meschinière, *La Ceocyre.*

Du Bartas, *La Semaine ou Création du Monde* (trente édd. en six ans.)

1579. Les Dames des Roches, *Premières œuvres poétiques.* — J. de Boyssières, *Les Troisièmes Œuvres poétiques.* — Cl. de Pontoux, *Œuvres* (y compris la *Gélodacrye amoureuse,* de 1569, aussi publiée à part). — P. Le Loyer, *Œuvres et mélanges poétiques* (contenant le volume de 1576). — Ch. de Navières, *Cantiques saints.*

1580. Le Masle, *Nouvelles Récréations poétiques* (et 1586). — R. Garnier, *Théâtre* (3). — Du Bartas, *Œuvres,* rev. et augm.

Essais de Montaigne, liv. I et II. Le Tasse, *Jérusalem délivrée.*

(1) Réimp. en partie dans l'édition de 1861-62, avec les œuvres inédites écrites de 1587 à 1603.

(2) Sept tomes en cinq volumes, contenant 238 pièces nouvelles (Laumonier), presque toutes au tome I (*Sonnets pour Hélène, Amour diverses,* etc.) : voir 1584.

(3) Contenant *Porcie* (1568), *Hippolyte* (1573), *Cornélie* (1574), *Marc-Antoine* (1578), *La Troade* (1579) et *Antigone* (1580) ; l'édition de 1582 contiendra en outre *Bradamante*, tragi-comédie (sans chœurs) ; celle de 1585 et toutes les suivantes seront complètes, avec *Les Juives*, parues en 1583.

1581. Baïf, *Les Mimes*, liv. I et II (cinq pièces avaient paru en 1576 ; voir 1597). — J. Peletier, *Œuvres poétiques* (distinctes de celles de 1547). — Marie de Romieu, *Premières œuvres poét.* (et 1878). — J. de Courtin de Cissé, *Œuvres poét.* — Flaminio de Birague (neveu du chancelier), *Premières œuvres poét.* (et 1583 et 85). — A. Sylvain, *Poésies* à la suite des *Epitomes de cent histoires tragiques.* — *Les Plaisirs de la vie rustique,* recueil collectif, contenant *Les Plaisirs du gentilhomme champêtre* de N. Rapin (qui donnent son titre à l'éd. de 1583, réimp., 1853).

Le Tasse, *Aminte.*

1582. Guy Le Fèvre de la Boderie, *Diverses Mélanges poétiques* (1). — Isaac Habert, *Œuvres poétiques.* — Jean Edouard du Monin, *Nouvelles Œuvres.* — G. du Buys, *L'Oreille du prince.* — *La Puce des Grands Jours de Poitiers* (2). — *La Muse chrétienne,* anthologie de poésies chrétiennes empruntées à Ronsard, du Bellay, Baïf, Belleau, Jodelle et Desportes, suivie des *Quatrains* de Pibrac (cf. 1585 et 1586).

Mort de J. Peletier. Naiss. de Maynard (ou 1583).

1583. Desportes, *Cléonice,* ajoutée aux *Premières Œuvres.* — N. Rapin (voir 1581). — Cl. Gauchet, *le Plaisir des champs* (et 1604 ou 1621, et 1879). — J. de la Jessée, *Premières œuvres françoises* (1500 pages in-4). — Philibert Guide, dit Hégémon, *La Colombière* et *Maison rustique.* — P. Cornu, *Œuvres poétiques.* — Joachim Blanchon, *Premières œuvres poétiques.* — Cl. Mermet, *Le Temps passé* (et 1585). — M. Spifame, *Premières œuvres poétiques* (et 1597, sous le titre *Cinquante sonnets et autres poèmes*). — Hier. d'Avost, *Poésies.* — Béroalde de Verville, *Soupirs amoureux* (et 1606). — J. du Chesne, *La Morocosmie.*

1584. *Œuvres* de Ronsard (3). — *Le second volume des Œuvres*

(1) Différents de ceux de 1578, qui sont aussi datés de 1582.

(2) Ou 1583 ; recueil collectif en l'honneur de Mlle des Roches ; édition plus complète dans *La Jeunesse d'Et. Pasquier*, 1610.

(3) Dern. éd. publiée par l'auteur ; sixième éd. collect., in-folio, avec des changements et des retranchements beaucoup plus considérables que dans les précédentes. Les édd. posthumes sont d'abord celle de 1587, faite sur les indications de Ronsard, avec de nouvelles suppressions : il a retranché en tout 220 pièces, dont plus de cent sont plus ou moins lyriques ; puis celles

de A. Jamyn (poésies chrétiennes, complément des *Œuvres* de 1575). — J. de Romieu, *Mélanges de poésie.* — Les Dames des Roches, *Secondes œuvres.* — P. de Brach, *Imitations.* — Luc de la Porte, *trad. d'Horace.* — Béroalde de Verville, *Les appréhensions spirituelles*, etc. (contenant les *Soupirs amoureux* de 1583). — Hier. d'Avost, *Essais sur les Sonnets de Pétrarque*, avec quelques poésies. — J. de Boyssières, *la Croisade.* — Louis Saunier, *Hiéropoèmes.* — G. de Chevalier, *Le Décès ou Fin du monde.*

Du Bartas, *La Seconde Semaine.* Les 24 livres de l'Iliade d'Homère (onze par H. Salel et treize par Am. Jamyn ; voir 1545).

1585. *La Main de Pasquier*, recueil collectif. — Tabourot, *Les Touches.* — Is. Habert, *Les Trois livres des Météores.* — P. Poupo, *La Muse chrétienne* (2e livre, 1590 ; 3e livre, 1592 ; réimp., 1886). — G. du Buys, *Œuvres.* — Et. Tabourot, *Les Touches* (épigr.), livres 1-3 (4-5 en 1588) ; (très souvent réimp. en partie, à la suite des *Bigarrures* de 1572, jusqu'en 1662, et encore en 1863). — Simon de Bullandre, *Le Lièvre* (et 1866). — Ollenix du Mont-Sacré (anagr. de Nicolas de Montreux), *Le premier livre* des *Bergeries de Julliette* (1). — R. Garnier (voir 1580). — P. Mathieu, *Esther*, tragédie (voir 1589).

Mort de Ronsard.

1586. Ronsard, *Derniers vers* (2). — *Le Tombeau de Ronsard.* — *Œuvres* de Dorat (réimp. des poés. franç. en 1876).

1587. Malherbe, *Les Larmes de Saint-Pierre*, imitées du Tansille. — Valagre et Maisonfleur, *Cantiques* (3). — Gilles Durand, sieur de la Bergerie, *Imitations de J. Bonnefons*, et

de 1592, 1597, 1604 (avec commentaire des *Odes*, par N. Richelet), 1609, 1617, 1623 (2 v. in-fol.) et 1629-30. C'est surtout à partir de 1609 qu'on s'efforce de rétablir les pièces retranchées antérieurement. Les éditions modernes (outre les *Œuvres inédites* de 1855) sont de 1857-67 (Blanchemain) et 1887-93 (Marty-Laveaux), celle-ci reproduisant le texte de 1584.

(1) Et 1587, 1588, 1592, 1593. Le second livre est de 1587 (et 1592), le 3e de 1594, le 4e de 1595, le 5e de 1598 ; le tout en prose, mêlée ou accompagnée de beaucoup de vers.

(2) Posthumes ; publiés seuls d'abord, puis à la suite de la *Vie de Ronsard*, par Binet, avec le *Tombeau de Ronsard.*

(3) Ou 1586 ; suivis de vers religieux sous le titre *La Muse chrétienne* ; nombr. édd. ; celle de 1612 (ou 1613) est triplée par cette addition, d'où les vers protestants ont été exclus.

Gayetés amoureuses (voir 1594). — Claude de Trellon, *La Muse guerrière* (nombr. édd., jusqu'en 1633). — Gabriel de Trellon, *Six chants de vertus.* — La Motte-Messemé, *Les Sept livres des honnêtes loisirs.* — J. Godard, *Primices.* — Pierre Habert (frère de François), *Le Miroir de Vertu.* — J. de Fonteny, *Ebats poétiques.* — Olenix du Mont-Sacré (N. de Montreux), *Premières œuvres poétiques chrétiennes et spirituelles.*

Exécution de Marie Stuart. Bataille de Coutras.

1588. Buttet, *Œuvres poétiques* (réimp. en 1877 et 1881). — Jean de Vitel, *Premiers exercices poét.* (et 1904). — N. Rapin, *Les sept Psaumes pénitentiels.* — P. Tamisier, *Méditations sur les psaumes de la Pénitence.* — Les frères d'Agneaux, *traduction d'Horace.* — Blaise Vigenère, *Le Psautier de David* (strophes non rimées).

Assassinat du duc de Guise.

1589. Christofle de Beaujeu, *Amours.* — Nic. Debaste, *Les Passions d'amour.* — J. Augier, *Le Torrent des pleurs funèbres.* — P. Mathieu, *Vasthi, Aman, Clytemnestre,* tragédies. — Mlle de Gournay, *Promenoir de M. de Montagne* (voir 1626).

Mort de Baïf. Naiss. de Racan. Mort de Catherine de Médicis et de Henri III. Siège de Paris. Bataille d'Arques.

1590. P. Tamisier, *Cantiques, hymnes et prières.* — Marc Papillon, *Les Premières œuvres poétiques du capitaine Lasphrise* (2e éd. ; autre en 1597, revue et augm. en 1599 ; réimp. en partie en 1870). — S. G. de la Roque, *Premières œuvres* (et 1596).

Mort de R. Garnier. Naiss. de Théophile. Bataille d'Ivry.

1591. Desportes, *Soixante des psaumes de David* (1). — Cl. de Trellon, *Premier livre de la flamme d'amour* (et 1592). — G. du Sable, *La Muse chasseresse* (et 1611, ou, partiellement, 1884). — R. P. Michel Coyssard, *Sommaire de la doctrine chrétienne* (nombreuses éditions).

1592. Odet de la Noue, *Poésies chrétiennes* (et 1594).

Mort de Montaigne.

1593. Béroalde de Verville, *La Muse céleste.* — G. du Peyrat,

(1) Ou 1592 ; les éditions successives en augmenteront le nombre jusqu'à 75 en 1594, 100 en 1597 et 150 en 1603.

Essais poétiques (et 1596). — Cl. de Trellon, *L'Hermitage.* — J. Ducrozet, *La Philocalie.*

Mort d'Amadis Jamyn. Abjuration de Henri IV.

1594. J. Godard, *Œuvres* (contenant les *Primices* de 1587). — La Bergerie (Gilles Durand, sieur de), *Œuvres poétiques.* — J.-B. Chassignet, *Le Mépris de la vie et Consolation de la Mort.* — Cl. de Trellon, *Œuvres* (et 1595, augmentées ; reproduites en grande partie dans le *Cavalier parfait* de 1597-99). — Gabrielle de Coignard, *Œuvres chrétiennes* (ou 1595, et 1613). — La Ceppède, *Psaumes de la Pénitence* (réimp. en 1613 sous le titre de *Théorèmes spirituels*). — *La Satyre Ménippée.* — Cl. de Bassecourt, *Tragi-comédie pastorale et autres pièces.* — S. G. de La Roque, *Les heureuses amours de Cloridan* (et 1596 ; augm. dans les Œuvres de 1599).

Naiss. de Saint-Amant.

1595. Cl. de Trellon, *Le Ligueur repenti* (et 1596). — Th. de Bèze, *Les Saints cantiques* (et 1597 ou 1598). — Cl. de Morenne, *Cantiques et quatrains spirituels* (réimp. en 1605 avec les *Oraisons funèbres*; *Poés. prof.*, 1864). — Fr. de Louvencourt, *Amours et Premières œuvres poétiques.* — P. Perrot de la Sale, *Les Proverbes de Salomon.* — R. Estienne, *Les Larmes de Saint-Pierre* (revues en 1606). — S. G. de La Roque, *Amours de Caristie.* — La Vallée, *Psaumes de la Pénit.* — Gallaup de Chasteuil, *id.* (et 1596 ou 97).

Naiss. de Chapelain et de Desmarets. Mort du Tasse.

1596. Cl. de Trellon, *La Muse Sainte des divines inspirations.* — Expilly, *Poèmes* (augm. en 1624). — Cl. Gauchet, *Le Livre de L'Ecclésiastique.* — P. Delaudun d'Aigaliers, *Poésies.* — Montchrestien, *Sophonisbe*, tragédie.

Malherbe écrit sa première ode en dizains, *Sur la prise de Marseille*, qui ne sera imprimée qu'en 1630. *Dictionnaire des Rimes* de La Noue (une édition augmentée, mais non meilleure, sera donnée en 1623). Pasquier, *Recherches de la France.*

1597. *Les Mimes* de Baïf, complétés par les livres III et IV (inachevés ; autres édd., 1605, 1619, 1880). — Passerat, *Vers de chasse et d'amour* (voir 1602). — Cl. de Trellon, *Le Cavalier parfait* (et 1599). — La Roque, *Diverses poésies.* — M. Spifame (voir 1583). — *Diverses poésies nouvelles* (premier recueil de

Raphaël du Petit-Val, 47 pages, distinct des quatre *Recueils* suivants, 1598-1600).

Naiss. de Malleville et de Balzac. P. Delaudun d'Aigaliers, *l'Art poétique françois* (et 1909).

1598. Guy de Tours, *Premières œuvres poétiques.* — *Recueil de Diverses poésies* de Raphaël du Petit-Val (1). — *Recueil de plusieurs diverses poésies* (Bonfons).

Naiss. de Voiture et de G. Colletet. Mort de Philippe II. Edit de Nantes. Paix de Vervins.

1599. La Roque, *Œuvres* (ou 1600, 1608, 1609, 1619). — Scalion de Virbluneau, *Les loyales et pudiques Amours.* — J. Grisel, *Premières œuvres poétiques.* — Timothée de Chillac, *Œuvres.* — Fr. Berthrand, *Les Premières idées d'amour,* avec les *Eglogues* et les *Mélanges.* — Du Souhait, *Œuvres.* — P. Davity, *Les Travaux sans travail* (et 1602 ou 1609). — Séb. Roulliard, *Job,* suivi des *Lamentations de Jérémie.* — Quatre recueils collectifs : *Second recueil de diverses poésies,* de R. du Petit-Val (et 1605) ; *Les fleurs des plus excellents poètes de ce temps* (Bonfons) ; *l'Académie des modernes poètes françois* (2), et *Les Muses françaises ralliées de diverses parts* (3).

Divorce de Henri IV et de Marguerite de Valois. Mort de Gabrielle d'Estrées.

1600. Nicolas le Digne, *Premières Œuvres chrétiennes.* — R. P. Michel Coyssard, *Hymnes sacrés.* — Christofle de Gamon, *Jardinet de poésie.* — P. de Deimier, *Premières œuvres.* — O. Mérault, *Hymnes catholiques.* — Alph. de Rambervillers, *Les Dévots élancements du poète chrétien* (et 1603, 1610, 1617, avec qq. add.). — J. Corbin, *Les amours de la chaste nymphe*

(1) Réimp. en 1604. Premier des quatre, contenant cinquante pièces de J. de Sponde, et d'autres de Laugier de Porchères, Bertaut, du Perron.

(2) Dédiée à M. de Nervèze, par Ant. du Breuil. On y notera dix-sept pièces d'Alexandre Bouteroue, qui a fourni de préférence les recueils « satyriques ».

(3) Publiées par Despinelle, chez Guillemot. Le premier volume contient 161 pièces (Du Perron et Bertaut y dominent). Le second volume, qui paraîtra en 1600 (voir Lachèvre, IV, 5), contient 230 pièces, dont 97 d'Abraham de Vermeil. Dans l'édition de 1603 (397 pièces), Vermeil n'a plus que 41 pièces, mais Laugier de Porchères en a 25, dont 14 nouvelles. Les *Muses ralliées* reparurent encore en 1606 et 1609. Voir 1607.

Pégase. — *Troisième* et *Quatrième Recueils de Diverses poésies* (Raph. du Petit-Val). — *La Muse Folâtre,* recueil satyrique.

Naiss. de Gomberville. Henri IV épouse Marie de Médicis.

1601. Malherbe, *Ode à la Reine,* présentée l'année précédente à Marie de Médicis, et *Consolation à Du Périer* (?). — Bertaut, *Œuvres poétiques* (très augmentées en 1605, 1620, 1633 ; réimp. en 1891, avec le recueil de 1602). — Montchrestien, *Tragédies* (plusieurs édd. ; entièrement refaites dans celle de 1604). — Les *Quatrains* d'Ant. Favre. — Fiefmelin (Mage de), *Œuvres* (20.000 vers). — Du Souhait, *Marqueteries et Œuvres diverses.* — N. le Digne, *Les Fleurettes du premier mélange.*

Naiss. de Louis XIII, de Tristan l'Hermite et de Scudéry.

1602. Bertaut, *Recueil de quelques vers amoureux* (autres édd., 1606, 1620, etc., et 1891). — Passerat, *Œuvres poét.* (et 1606, très augm. ; réimp., 1880). — Ant. Favre, *Les Entretiens spirituels.* — La Valletrye, *Œuvres poétiques.* — Séb. Hardy, *Paraphrase sur treize psaumes de David* (contenant les pss. pénit.)

Shakespeare, Hamlet ; Othello est de 1604, Macbeth de 1606, le roi Lear, de 1607. Mort de Passerat.

1603. Desportes, *Les CL psaumes* (voir 1591). — Rob. Angot, sieur de l'Esperonnière, *Le Prélude poétique.* — Cl. Hopil, *Œuvres chrétiennes,* et à la suite *Mélange de poésie.* — P. d'Ax, *Hymnes des fêtes solennelles.* — Ph. Tourniol, l'*Entretien de l'amour,* à la suite des *Destinées des amants.*— *Les Muses Ralliées* (voir 1599 et la note).

Les Sept livres de la Diane de Montemayor, trad. par S. G. Pavillon (et 1611, 1612, 1613). Régnier écrit ses premières satires. Mort d'Elisabeth, reine d'Angleterre ; avènement des Stuarts.

1604. Desportes, *Poésies chrétiennes,* à la suite des *Prières et Méditations chrétiennes* en prose, qui font suite aux *Psaumes.* — Cl. Hopil, *Œuvres chrétiennes* (différentes de celles de 1603). — Cl. Garnier, *Les Couches royales.*— Ant. La Pujade, *Œuvres chrétiennes.* — Rosset, *Paranymphes,* et *Les XII beautés de Phillys et autres œuvres poétiques.* — Le Blanc, *Odes pindariques.* — Méliglosse (Ch. Bauter), *La Rodomontade.* — Maucouvent, *Les sept psaumes.* — *Les Muses incognues ou La Seille aux bourriers,* recueil satyrique.

Les Rencontres des Muses de France et d'Italie. Naiss. de Mairet.

1605. *Œuvres* de Vauquelin de La Fresnaye (1). — Lingendes, les *Changements de la bergère Iris* (ou 1606, et aussi 1614, 1618, 1623 et 1645). — Daix, *Premières œuvres.* — Bernard de Nervèze, *Essais poétiques.* — J. Alary, *Récréations poétiques.* — Deimier, *La Néréide.* — Lortigue, *La Trompette spirituelle.* — Colomby, *Plaintes de la captive Caliston.*

Malherbe vient à Paris et compose la *Prière pour le Roi allant en Limousin.* Régnier écrit la *Satire IV*, à Motin. Cervantès, *Don Quichotte*, 1605-1615. Mort de P. de Tyard, dernier survivant de la Pléiade, et de Th. de Bèze. Naiss. de Godeau, Sarasin, et Du Ryer.

1606. Passerat (voir 1602). — H. d'Urfé, *Sireine*, nouv. éd.(2). — Nervèze, *Poèmes spirituels.* — Vital Daudiguier, la *Défaite d'amour et autres œuvres poétiques.* — Vauquelin des Yveteaux, *Recueil de vers* (3). — Montgaillard, *Œuvres.* — Isaac du Nesme, *La Rédemption du monde.* — Du Maine (L. de Chabans, sieur), *Les Amours de Thalie.* — Est. Bournier, *Le Jardin d'Apollon et de Clémence* (Bibl. de Moulins).

Mort de Desportes. Naiss. de Corneille.

1607. Urfé, *Astrée*, 1re partie (4). — P. de Nancel, *Théâtre sacré* (trois tragédies). — *Le Parnasse des plus excellents poètes de ce temps* (5). — *Les Muses gaillardes.*

Mort de Vauquelin de la Fresnaye.

(1) Nouveau titre en 1612. Ces Œuvres étaient presque achevées depuis 1590 ; elles contiennent l'*Art poétique*, mais non les *Foresteries* de 1555, et ont été réimp. en 1869 (les *Œuvres diverses* s'y ajoutèrent en 1872).

(2) La première, perdue, était peut-être de 1601 ; l'ouvrage était écrit depuis fort longtemps, peut-être depuis 1585 (*Mercure gal.*, juin 1683). Autres édd., 1611, 1615, 1617, 1618 (refondue ; voir cette date), et 1619.

(3) Presque tous réimprimés dans le *Parnasse* de 1607 : voir Lachèvre, I, 41 et 164.

(4) La 2e partie est de 1610, la 3e de 1617-19, la 4e de 1624-27, la 5e, qui est de Baro, de 1628 ; les deux vol. de 1625-26, publiés comme 5e et 6e partie, pour faire suite au volume de 1624, sont en partie apocryphes. Ce fameux roman contient beaucoup de vers lyriques.

(5) Réédition très augmentée des *Muses Ralliées* de Guillemot : environ 660 pièces en deux volumes (50.000 vers), contenant, outre Bertaut et Du Perron, treize pièces de Malherbe (dont sept nouvelles), 9 de Maynard (les premières), 35 de des Yveteaux, 32 de Laugier de Porchères, 14 de G. de Trellon, 12 de Callier, 36 de Vermeil, etc. Une édition de 1618 contient, en outre, 42 pièces de Pierre Bergeron ; une autre, également de 1618, contient 32 pièces d'Antoine Brun.

1608. César de Nostredame (fils de l'auteur des Centuries), *Pièces héroïques et Diverses poésies* (plusieurs parties sont datées de 1606). — Isaac du Ryer, *Le Temps perdu* (et 1609, 1610, 1624, augm.) — Daniel d'Anchères (anagr. de Jean de Schelandre), *Tyr* et *Sidon*, tragédie, avec des *Mélanges poétiques* contenant les *Gayetés* (1). — Deimier, *Printemps de lettres amoureuses.* — P. de Croix, *Le Miroir de l'amour divin.* — J. Le Vasseur, *Antithèses ou Contrepointes du ciel et de la terre*, et *Le bocage de Jossigny.* — P. de La Rocque, *L'Harmonie des accords du soldat françois.* — Nic. Le Masson, *Premières œuvres.* — L. Godet de Thilloy, *Le sacré Hélicon.* — N. Chrétien, *Tragédies.*

Première édition des *Satires* de Régnier (Discours au Roi et dix satires). Saint-François de Sales, *Introduction à la vie dévote.* Mort de Jean de la Taille.

1609. Cl. Gauchet, *Cantiques spirituels et pss. pénit.* (ouvrage perdu). — Cl. Garnier, *L'Amour victorieux.* — D. du Piotay, *Paraphrase poétique des Proverbes de Salomon.* — Baudoin, *Les Larmes d'Héraclite.* — D'Ambillou, *Sidère, pastorelle, et autres poésies.* — Du Mas, *Lydie, fable champêtre, et œuvres mêlées.* — *Nouveau recueil des plus beaux vers de ce temps* (premier recueil de Toussaint du Bray, et *Le Nouveau Parnasse*, de Guillemot, qui n'est qu'une contrefaçon du *Nouveau Recueil* (2).

Naissance de Rotrou.

1610. Nicolas Rapin, *Œuvres latines et françaises* (contenant les *Vers mesurés*). — *La Jeunesse de Pasquier* (contenant ses œuvres poétiques). — P. Matthieu, *Tablettes de la Vie et de la Mort* (200 quatrains, 300 à partir de 1629). — Fr. Berthrand, *Les Cimetières royaux.* — J. Le Blanc, *La Néotémachie poétique, Odes.* — Ph. Tourniol, *L'Entretien de l'amour.* — Le Digne, *La Couronne de la V. M.* (avec paraph. des sept pss. pénit.) — Méte-

(1) Publiées en 1856 dans la *Notice* sur J. de Schelandre par Asselineau. Dans la tragi-comédie de 1628, qui a le même titre, mais deux journées et dix actes, les chœurs sont supprimés.

(2) Le *Nouveau Recueil* contient encore 15 pièces de du Perron, et 15 de Bertaut, puis 15 de Malherbe (entre autres le premier texte de l'*Ode à Bellegarde*), 26 de Motin, 15 de La Picardière, 8 de Davity, 18 de Lingendes, 10 de L'Espine, 9 de Rosset, 10 de Daudiguier, 13 d'Urfé et une quinzaine d'autres.

zeau, *Les Psaumes* (ou 1616, et 1619). — P. Ferry, *Premières œuvres poétiques.* — Cl. Billard, *Tragédies françaises* (et 1612).

Deimier, *Académie de l'Art poétique.* Naiss. de Scarron. Mort de Henri IV. Régence de Marie de Médicis.

1611. Bertaut, *Stances sur la mort du feu Roi.* — Marc de Mailliet, *Poésies* (et 1612, 1616, 1620, augm.) — J. Auvray, *Le Trésor sacré de la Muse sainte* (et 1613 ; voir 1626). — Du Maine, *Vers lugubres et spirituels.* — Etienne Durand, *Méditations* (et 1906, sous le titre de *Livre d'Amour*). — Anonyme, *Le Labyrinthe d'amour* (Arsenal, 7268 B. L.) — Lescarbot, *Les Muses de la Nouvelle France.* — G. Ranquet, *Diverses œuvres poétiques.* — Th. Billon, *Treize cantiques du roi David.* — C. Paris, *Odes chrétiennes.* — Bertrand Bernardi, *L'Asile sacré des affligés.* — P. Loyac, *Les Diaphores.* — *Le Temple d'Apollon* (1). — *Recueil de diverses poésies sur le trépas de Henry le-Grand* (G. du Peyrat).

Mort de Bertaut.

1612. J. Déplanches, *Œuvres poétiques.* — Jean et Jacques Loys, *Œuvres poétiques.* — J. Prévost, *Tragédies et autres œuvres poétiques* (et 1614). — *Recueil des plus excell. ballets de ce temps.*

1613. Chassignet, *Paraphrase sur Les 150 Psaumes de David.* — La Ceppède (voir 1594). — Fr. Ménard, *Œuvres* (2). — J. Prévost, *Secondes œuvres poétiques et tragiques.* — *Recueil d'inscriptions pour les statues de Charles VII et la Pucelle d'Orléans,* par Edme Martin (et 1628, augm.).

Mort de Régnier. Naiss. de Benserade et de Ménage.

1614. Gomberville, *Tableau du Bonheur de la vieillesse,* etc., signé Marin Le Roy. — Angot de l'Espéronnière, *Mélanges poétiques.* — Cl. Guichard, *Quatrains de la Vanité du monde.* — Vital Daudiguier, *Œuvres poétiques.* — G. Robert, *Le Violier des Muses.* — La Croix-Maron, *La Muse catholique.*

1615. Guillaume et Claude-Gaspard Bachet (de Méziriac),

(1) Deux vol., chez Raphaël du Petit-Val. Le premier volume contient 227 pièces, dont 45 pour les *Bergeries* de Pierre Pyard de la Mirande ; le second n'est que la réunion des quatre recueils antérieurs du même éditeur (1598-1600). Ce recueil reparaîtra en 1619, avec quelques modifications, sous le titre de *Cabinet des Muses*, chez David du Petit-Val (La Mirande n'y a plus que 16 pièces).

(2) Attribuées faussement à Maynard par Garrisson.

Chansons dévotes et saintes (en 1618, le titre devient *Chansons spirituelles et dévotes*). — *Satyres bâtardes et autres œuvres folâtres* du Cadet Angoulevent. — P. de Marin, *Amours sacrées.* — *Les Délices de la poésie française* (1).

Mort de Pasquier et de Motin.

1616. J. d'Ennetières, *Les Amours de Théagènes.* — Baddel, *Poèmes d'amour.* — Jean Rosier, *Poèmes françois.*

Première édition des *Tragiques* d'Aubigné (voir 1577), ainsi que de l'*Histoire Universelle*, parue en trois tomes (1616,18,20). *Le Baron de Fœneste* paraîtra en quatre parties (1617, 19, 20 et 30). Mort de Shakespeare et de Cervantès.

1617. H. d'Urfé, *Sireine* (nouv. éd., entièrement refondue), avec d'*Autres poésies* (voir 1618 et la note).— Lortigue, *Poèmes divers.* — P. Enoc, *Les Quatrains de la vie et de la mort.* — Goudelin, *Le Ramelet moundi*, en gascon (et 1621, 37, 38, etc., et 1887).

1618. Premiers vers de Racan, dans les *Délices* (voir la note à 1615). — J. Godard, *La Nouvelle Muse.* — P. de Marbeuf, *Psaltérion chrétien et Poésie mêlée.* — Bernier de la Brousse, *Œuvres poétiques* (ou 1617). — Lazare de Selve, *Cantiques spirituels.* — Anne Picardet, *Odes spirituelles sur l'air des chansons de ce temps* (ou 1619, et 1623). — C. Geuffrin, *Paraphrases sur le Cantique des Cantiques*, etc. (2). — *Le Cabinet satyrique.*

Saint-Amant vient à Paris, ayant déjà écrit *La Solitude*, qui fut imprimée

(1) Recueil coll., publié par Rosset. C'est le *Nouveau Recueil* de 1609, de Touss. du Bray, très augmenté. Outre du Perron, Bertaut, Motin, La Picardière, Davity, Lingendes, L'Espine et Urfé, à peu près tels que dans le *Nouveau Recueil*, ainsi que Des Yveteaux et Callier, empruntés au *Parnasse* de 1607, *Les Délices* de 1615 contiennent encore 36 pièces de Malherbe (dont 13 nouvelles), 13 de Colomby, 39 de Maynard (dont 32 nouvelles), 9 de Touvant, 8 de Bellan, 28 de Rosset (dont 17 nouvelles), et 100 autres, en tout 345 pièces. L'édition de 1618 en aura 382 (environ 25.000 vers) et contiendra les premières poésies de Racan (au nombre de 16) et 46 pièces de Rosset au lieu de 28. — La suite paraîtra en 1620.

(2) Le nom de l'auteur est connu au moins par un exemplaire de l'Arsenal (*Théol.* 1271), précédé d'une lettre-dédicace à la Reine, qui est signée, et d'une pièce en vers à la Même. Dans la plupart des exemplaires, il manque le titre, la dédicace et la pièce à la Reine ; ces exemplaires ainsi mutilés sont généralement joints à une contrefaçon du *Sireine* d'Urfé (B. N., Ye 7609) ; d'autres existent séparément (Ars., *Théol.*, 1269 : le nom d'Urfé est écrit à la main sur la feuille de garde). On peut supposer que le libraire, vendant mal l'ouvrage,

peu après. Mort de Du Perron. Naiss. de Brébeuf. Commencement de la guerre de Trente ans.

1619. Esternod, *L'Espadon satyrique* (et 1626 ; réimp. en 1862). — Fr. Ménard, *Philandre* (1). — J. de Colony, *La Mort* (*Le Temps de loisir*, du même, est sans date). — Filhol, *Oracle poétique*. — Fr. Hamoys, *Vers dévotieux*, et *Les Intervalles de loisir*. — Racan (voir 1625).

Naiss. de Maucroix et de Colbert. Supplice de Vanini.

1620. Salomon Certon, *Vers leipogrammes*. — La Borderie, *Les Préludes de Perroquet, flûteur toulousain*. — A. Grivet, *Les Diverses humeurs de la bergère Clysiante* (ou 1621). — *Le Second livre des Délices* (2). — *Les Délices*, dernier recueil (3). — *Les Délices satyriques*.

Du Gardin, *Les Premières adresses du Chemin de Parnasse*.

1621. Théophile, *Œuvres* (première partie, édition de Des Barreaux).

Naissance de La Fontaine.

et n'ayant pas été payé de ses frais (un passage de la pièce à la Reine, de l'édition complète, semble indiquer que l'auteur comptait sur la Reine), a tâché de vendre l'édition, en la faisant passer pour un ouvrage d'Urfé : le pavillon couvrait la marchandise. Cette hypothèse ingénieuse m'a été suggérée par M. Lachèvre.

(1) Le titre porte Fr. Maynard ; mais, quoi qu'en puisse penser l'auteur peu courtois d'une thèse très fantaisiste, ce ne peut-être que par confusion volontaire ou fortuite, le livre n'étant pas de Maynard, mais probablement du même auteur que le volume de 1613 : voir *Rev. d'hist. litt.*, 1908 et 1910. Autres édd., 1620, 1623, et de plus 1867 et 1887, dans les *Œuvres de* Maynard.

(2) Publié par Baudoin. Ce volume contient 366 pièces, presque toutes nouvelles (environ 18.000 vers), notamment 46 d'Urfé (généralement tirées d'Astrée), 12 de Malherbe, 11 de Racan (dont les *Stances à Tircis*), 17 de Revol, 15 de Le Roy (Gomberville), 12 de Théophile, 4 de Touvant, 13 de Baro, 30 de Motin, 15 de Hodey, 15 de Molières d'Essertines, 74 de Bachet de Méziriac, 6 de Régnier, et 25 de Baudoin lui-même (avec pagination spéciale). Ce sont les deux volumes des *Délices* qui renferment le plus grand nombre de pièces de Motin, auxquelles il faut joindre les *Œuvres inédites* de 1883.

(3) Ce recueil reproduit les deux livres des *Délices*, avec quelques additions, et de grandes réductions, en tout 478 pièces, dont 102 nouvelles (environ 20.000 vers). On voit disparaître notamment Bertaut, récemment réimprimé, et Théophile qui va l'être ; Du Perron, Lingendes, Maynard, Colomby, Touvant, La Picardière, sont intacts ou à peu près ; Racan est augmenté ; on a de plus 15 pièces d'Ant. Brun, 23 de Chifflet et 16 de Colletet.

1622. — Du Perron, *Poésies,* dans les *Œuvres diverses* (et 1633). — Colletet, *Désespoirs amoureux.* — Auvray, *La Pourmenade de l'Ame dévote* (et 1630, 1633, 1634). — *La Crême des bons vers* (1).

Satyres de Courval-Sonnet. Naiss. de Molière. Richelieu reçoit le chapeau de cardinal.

1623. Théophile, *Œuvres,* 2e *partie* (avec *Pyrame et Thisbé*). — Saint-Amant, *L'Arion.* — Auvray, *Le Banquet des Muses* (et 1624, 27, 36, 1865). — Fr. Berthrand, *Panégyrique bourbonien.* — Portefais, *Méditations, Paraphrases,* etc. (et 1646). — La Charnays (Cotignon de), *La Muse champêtre.* — A. Hardy, *Théagène et Chariclée,* tragi-comédie. — *Le Parnasse des poètes satyriques* (2).

Grande édition de *Ronsard,* la dernière, en 2 vol. in-fol. La Noue (voir 1595). *L'Adone* de Marini (Venise et Paris), avec préface de Chapelain. Théophile est condamné par défaut, puis emprisonné. Naiss. de Pascal.

1624. Théophile, *La Maison de Sylvie,* et autres pièces publiées séparément. — Expilly (voir 1596). — Resneville, *Les Traverses.* — J. Claverger, *L'Euthymie.* — Humbert, *Les Ténèbres.* — Hardy, *Théâtre,* 1er vol. (les quatre autres sont de 1625, 1626, et 1628; réimp. en 1884).

Prem. éd. des *Lettres* de Balzac (3e éd., 1626 ; 2e partie, 1636). Naissance de Segrais et de Pellisson.

1625. Théophile, *Œuvres,* 3e *partie,* publiée partiellement en 1624 (édd. nombr. avec les autres parties ; voir 1632). — Racan, *Les Bergeries* (jouées peut-être en 1619, sous le titre d'*Arthénice* ; édd. nombreuses). — N. Frénicle, *Premières œuvres poétiques* (et 1627, augm.) — Du Ronchot, *Amours de Mélisse.* — Chanvallon, *Paraphrase sur le Cantique des Cantiques, et autres poésies.* — Chanoine Auffray, *Hymnes et cantiques de l'Eglise traduits sur les plus beaux airs de ce temps.* — F. d'Hervé, *Panthéon des oracles.* — *Satires* de Régnier, Sigognes, Motin, etc., recueil collectif de pièces déjà connues par les recueils satyriques ou autres.

Condamnation de Théophile. Mort d'Urfé. Naiss. de Th. Corneille. Mort de Jacques Ier, roi d'Angleterre. Charles Ier épouse Henriette de France.

(1) Les autres édd. (1623, 1626, 1630) ont pour titre *Le séjour des Muses ou la Crême des bons vers.* Ce recueil n'est intéressant que par sept pièces de Constant d'Aubigné, fils d'Agrippa, qu'on ne trouve pas ailleurs.

(2) En deux parties, avec la date de 1622, puis 1623 ; réimprimé en 1625 sous le nom de Théophile, avec le titre de *Parnasse satyrique.*

1626. Bachet de Méziriac, *Epitres* d'Ovide (Héroïdes, réimp. en 1716). — Auvray, *Œuvres saintes* (et 1628 ou 1634 ; reproduisent une partie du volume de 1611). — *L'Ombre de la Demoiselle de Gournay* (titre de ses Œuvres, qui reparaîtront en 1634 et 1641, revues et corrigées, sous un nouveau titre : *Les Avis et les Présents de la Demoiselle de Gournay.* — La Charnays, *Ouvrage poétique* (remis en circulation en 1632 et 1636 sous le titre de *Vers du sieur de La Charnays*). — Lagaussie, *Le Pindare thébain.* — Brinon, *Les psaumes pénit.* — Le Mérat, *id.* — *Recueil des plus beaux vers de MM. Malherbe, Racan, Montfuron, Maynard, Boisrobert,* l'*Estoile, Lingendes, Touvant, Motin, Mareschal* (supprimé ensuite), *et autres,* etc. (1).

Mort de Théophile. Naiss. de Chapelle.

1627. Boisrobert, *Les Sept psaumes de la pénitence* (et 1629). — H. Poirier, *La Journée du pénitent* (et 1631). — J. Masset, *Poème dévot et chrétien, en vers saphiques.* — F. d'Arbaud de Porchères, *Madeleine pénitente,* et *Le Rosaire de la Sainte Vierge* — *Recueil des plus beaux vers,* etc. (voir 1626).

Urfé, *Sylvanire* ou la Morte-Vive, fable bocagère (en vers non rimés ; posth., privil. de 1625 ; voir 1631). Naiss. de Bossuet.

1628. Malherbe, *Ode à Louis XIII.* — Tristan, *La Mer* (voir 1648). — Colletet, *Chant de victoire sur la réduction de La Rochelle.* — Mairet, *Sylvie et Autres Œuvres poétiques.* — *Recueil des vers* de Marbeuf. — Elis, *Le Paranymphe de la cour.* — *Le Parnasse des Muses,* ou *Recueil des plus belles chansons à danser.*

Mort de Malherbe. Capitulation de La Rochelle.

1629. Saint-Amant, *Œuvres* (première partie, avec préface de Faret). — N. Frénicle, *Œuvres.* — Florent Bon (pseud. du P. Le Moyne), *Les Triomphes de Louis le Juste* (s'appelleront dans

(1) Ce recueil, daté plus souvent de 1627, est du même éditeur que les *Délices,* qu'il reproduit en partie (T. du Bray) ; du Perron en a été à son tour éliminé (après Bertaut), ayant été imprimé à part en 1622 ; il contient 538 pièces (environ 20.000 vers) dont 328 nouvelles, notamment 62 de Malherbe (dont 13 nouvelles), 61 de Racan (dont 28 nouvelles), 33 de Montfuron (dont 12 nouvelles), et 140 de Maynard (dont 103 nouvelles) ; les pièces de Lingendes (12), Touvant (10) et Motin (42), sont connues ; celles de Boisrobert (95), l'Estoile (46), et Mareschal (17), sont nouvelles. L'édition de 1630 (et 1638, ou 1642) contient quelques additions ou corrections, notamment 64 pièces nouvelles de Maynard et 12 de Boisrobert, avec le second texte de l'*Ode à Balzac* de Racan.

les Œuvres *l'Hydre défaite*). — Cl. Hopil, *Les doux vols de l'âme amoureuse,* cantiques spirituels. — Le Même, *Les divins élancements d'amour* (en cent cantiques). — Dupin-Pager, *Œuvres poétiques.* — P.-G. Gody, *Odes sacrées.*

Débuts au théâtre de Corneille et de Scudéry. Ministère de Richelieu.

1630. *Œuvres de Malherbe* (prem. éd., donnée par F. d'Arbaud de Porchères, son cousin, avec un discours de Godeau ; beaucoup de pièces nouvelles). — Aubigné, *Petites œuvres mêlées* (*Œuvres,* 1873-92, *Œuv. chois.,* 1905). — Neufgermain, *Poésies et Rencontres* (2e partie, 1637). — Marillac, *Les Psaumes* (achevés depuis 1624). — *Les Sentiments* de Messire Forget de La Picardière. — *Les Poésies chrétiennes* de Philotée. — René de la Chèze, *Les larmes de Sion,* suivies des *Tableaux raccourcis de la vie humaine.* — Du Ryer, *Argénis et Poliarque,* tragi-com., et *Œuvres poétiques* à la suite. — Pichou, *les Folies de Cardenio,* comédie (jouée en 1625), et *Autres œuvres* à la suite.

Mort d'Agrippa d'Aubigné.

1631. Racan, *Les Sept psaumes pénitentiaux.* — Saint-Amant, *Suite des Œuvres* (de 1629). — Le Moyne, *La France guérie, odes.* — Colletet, *Divertissement poétique* (et 1633). — L. Mélinte (L. Mauduit), *Izabelle.* — Mairet, *Silvanire ou La Morte-vive* (tragi-com. pastorale) et *Autres Œuvres lyriques* à la suite (1). — Gombauld, *Amaranthe,* pastorale (jouée en 1628). — Auvray, *Dorinde,* tragi-com., *Madonte,* tragi-com. et *Autres œuvres poétiques* à la suite (et 1632). — Rotrou, *L'Hypocondriaque,* et *Autres œuvres poétiques* à la suite (cinq poésies). — Scudéry, *Lygdamon et Lydias,* tragi-com. (jouée en 1629), et *Autres œuvres* à la suite (130 pp.). — Mareschal, *La généreuse Allemande* et *Autres œuvres poétiques* à la suite (celles-ci datées de 1630). — *Chansons* de Gaultier-Garguille (Nouv. chans., 1641).

Balzac, *le Prince.* Naiss. de Mme Deshoulières. Mort de Képler.

1632. Corneille, *Mélanges poétiques,* à la suite de *Clitandre,* tragédie (2). — *Œuvres de Théophile,* édition de Scudéry (nombreuses édd. ; réimp., 1856). — *Recueil des vers* de Monfuron.

(1) La tragi-comédie est celle d'Urfé (1627) mise en vers ; elle fut jouée probablement en 1629.

(2) Premier volume publié par Corneille : *Mélite,* jouée en 1629, ne paraîtra que l'année suivante.

— Auvray, *Les Grandeurs du Très-saint-Sacrement.* — Du Vieuget, *Diversités poétiques.* — P.-P. Gody, *Honnêtes et diverses poésies* (ou 1631). — Rayssiguier, *Tragicomédie pastorale,* et *Œuvres poétiques* à la suite. — Scudéry, *Le Vassal généreux.* — Baro, *Ode sur la mort de H. de Schomberg.*

1633. *Odes* (Malherbe, Racan, Maynard, etc.). — Godeau, *Œuvres chrétiennes* (l'édition de 1641 contiendra en outre l'*Assomption,* et autres additions). — Tristan, *Plaintes d'Acante* et *Autres Œuvres* (Anvers ; 2e édition, Anvers, 1633, et Paris, 1634 ; voir 1638). — Arbaud de Porchères, *Paraphrase des psaumes graduels,* et *Autres poésies.* — Loret, *Poésies naturelles.* — Cl. Hopil, *Le Parnasse des Odes,* chansons spirituelles. — L. Mauduit, *Dévotions* (2e édit.). — Scudéry, *Le Trompeur puni, tragi-com.,* et *Poésies* à la suite (ou 1635). — Chapelain, *Ode à Richelieu* (et 1637 ou 1660). — *Les Nouvelles Muses des sieurs Godeau, Chapelain,* etc. (1).

1634. Arnaud d'Andilly, *Poème sur la vie de J.-C.,* et *Œuvres chrétiennes* (très augmentées en 1644). — Tristan, *La peinture de Son Altesse Sérénissime l'infante Isabelle,* et *Eglogue maritime* (2). — Cotin, *La Jérusalem désolée* (réimp. dans les *Poés. chrét.* de 1657). — Cl. Cayne, *Apparition de Théophile .*— Meynier, *Mélanges poétiques.* — A. de Rocquigny, *La Muse chrétienne.* — Caillavet, *Poésies.* — Beaulieu (Alais de) *Divertissement poétique.* — Angot de l'Esperonnière, *Chef-d'œuvre poétique.* — Corneille, *La Veuve* (jouée en 1633).

Premières séances de l'Académie française (3).

1635. — Du Puiset, *La Raillerie universelle.* — Rotrou, *Diane*

(1) C'est, en fait, la première édition du *Sacrifice des Muses* de 1635 ; elle contient notamment, avec l'*Ode au Roi* de Godeau (des *Œuvres chrétiennes* de 1633), les *Odes à Richelieu* de Racan, Chapelain, Baro et l'Estoile, et une de Maynard (qui venait de paraître à part), et en outre six pièces de Malleville.

(2) Deux plaquettes de 72 et 60 pages, dont le principal se retrouve dans les *Vers héroiques* de 1648.

(3) Les statuts seront autorisés par le Cardinal de Richelieu en février 1635, et vérifiés par le Parlement en juillet 1637. Sur les vingt-cinq membres des premières séances, dix-huit étaient plus ou moins poètes : d'abord Godeau, Gombauld, Chapelain, Ph. Habert, Conrart et Malleville, puis Desmarets et Boisrobert, et un peu plus tard Bachet de Méziriac, Maynard, Colletet,

(jouée en 1632), et *Autres œuvres* à la suite. — *Le Sacrifice des Muses* et *Le Parnasse Royal*, publiés par Boisrobert (1).

Cotin, *Poème de la Magdelaine*. Naiss. de Quinault.

1636. Chapelain, *Paraphrase sur le Miserere*. — R. P. Hyac. Monnier, *Poésies sacrées*. — S. T. Basin, *Œuvres spirituelles*. — Rotrou, *Célimène*, com. (1633), et l'*Heureuse constance*, tragi-com. (1635).

Naiss. de Boileau.

1637. Lortigue, *Le Désert, sur le Mépris de la cour*. — Neufgermain (voir 1630). — Godeau, *Paraph. du psaume* 148. — J. Pigeon, *Cantiques et Psaumes pénit.* — David Rigaud, *Œuvres poétiques* (rééd. en 1653 avec celles de 1639, augm.). — Corneille, *Le Cid* (joué en 1636 ?), *La Galerie* (1633), *La Suivante* (1634), *La Place Royale* (1635). — Neuf pièces de Rotrou (2). — Tristan, *Mariamne* (1636).

Desmarets, *Les Amours du Compas et de la Règle* (alex.). Ph. Habert, *Le Temple de la mort* (alex.).

1638. Maynard, *Pièces nouvelles* (publiées à son insu). — Tristan, *Amours* (3). — Benserade, *Paraphrases sur les neuf leçons de Job* (et 1647), et *Ode sur la grossesse de la Reine* (4). —

Gomberville, Saint-Amant, Colomby, Baudoin, l'Estoile et Arbaud de Porchères. Sur les quinze autres, il y eut encore Baro, Racan, Voiture et Laugier de Porchères, et un peu plus tard, J. Esprit et Dan. de Priezac, en tout plus de la moitié de l'Académie. Les temps sont changés !

(1) Ce sont des recueils de pièces en l'honneur, l'un de Richelieu, l'autre de Louis XIII ; le premier est une édition augmentée des *Nouvelles Muses* de 1633 : on y voit notamment l'*Ode* de Faret, celle d'Arbaud de Porchères, parue à part en 1636, celle de Marbeuf de 1633 ; le second contient les *Odes* de Godeau (des *Nouvelles Muses*), d'Arbaud de Porchères, de Maynard, de Colletet, celle de Malherbe, et deux anonymes, en tout 120 pages, avec 360 pages de vers latins, pour corser le volume.

(2) *Céliane* (de 1632) ; *Les Occasions perdues*, *L'Heureux naufrage*, *La Pèlerine amoureuse* et *Filandre* (de 1633) ; *L'Innocente infidélité*, *Florimonde*, *Clorinde* et *Agésilan de Colchos* (de 1635). D'autres pièces de Rotrou, jouées en 1636 ou après, renferment encore des stances, notamment *Amélie*, *Les Deux Pucelles*, et *Saint-Genest* (voir 1648).

(3) Réédition très augmentée des *Plaintes d'Acante* de 1633 ; réimp. en 1662 avec la *Lyre d'Orphée*, provenant de *La Lyre* de 1641 ; nouv. éd. par J. Madeleine (1909), sous le titre et avec le premier texte des *Plaintes d'Acante*.

(4) Ces œuvres ne sont pas dans *Les Œuvres poétiques* de 1697. Mais le second volume contient les *Ballets*, dont nous indiquerons les principaux à leur date.

N. Frénicle, *Paraphrase de quatre psaumes* (voir 1641). — Poésies de Jacqueline Pascal (1). — Scudéry, *La Mort de César*, tragédie, et *L'Amour tyrannique*, tragi-com. (d'autres pièces de Scudéry contiennent encore des stances). — Urbain Chevreau, *Théâtre*.

Cotin, *Recueil d'énigmes* (et 1646). Naiss. de Louis XIV.

1639. Le P. Le Moyne, *La Sagesse divine* (voir 1641). — Chandeville, *Poésies* (et 1643). — Aldimary, *Poésies* (et 1640). — Nouvelon (N. Lhéritier de), *Odes*... et *Autres œuvres poétiques*. — David Rigaud, *Autres œuvres poétiques* (et 1870 : voir 1637). — Tristan, *Panthée*. — A. Billaut, *Ode à Richelieu*.

G. Habert de Cerizy, *La Métamorphose des yeux de Philis en astres* (ou 1640). Naiss. de Racine.

1640. Saint-Amant, *Le Passage de Gibraltar*. — Desmarets, *Psaumes* (et 1660). — Bourlier, *Poésies chrétiennes*. — Griguette, *Paraphrase sur l'Ecclésiaste*. — Bordier, *Stances sur le Saint-Sacrement*. — Colletet, *Ode sur l'alliance des deux illustres maisons de Béthune et de Séguier* (61 str.).

Corneille fait jouer *Horace* et *Cinna*. Desmarets, *Les Visionnaires* (joués en 1637). La Mesnardière, *Poétique*.

1641. Tristan, *La Lyre* (contenant l'*Orphée*). — Desmarets, *Œuvres poétiques*. — Godeau (voir 1633). — N. Frénicle, *Psaumes* (et 1661). — Le P. Le Moyne, *Hymnes de la Sagessc et de l'Amour divin*. — La Luzerne (Ant. Garaby de), *Sentiments chrétiens, politiques et moraux*. — Du Puiset, *Œuvres spirituelles*.

1642. Arnaud d'Andilly, *Stances sur diverses vérités chrétiennes* (2e éd.). — G. Colletet, *Autres poésies*. — La Luzerne, *Essais poétiques*. — *Le Jardin des Muses* (Sommaville et Courbé).

La *Guirlande de Julie*. Mort de Marie de Médicis et de Richelieu.

1643. Saint-Amant, *Œuvres, seconde partie*, et *Rome Ridicule*. — Scarron, *Vers burlesques* (1re partie). — Desmarets, *Tombeau de Richelieu* (et 1677), et *Ode à la Reine*. — Le Laboureur, *La Magdeleine pénitente*. — Javerzac, *Les Monuments de la vie et de la Mort de Louis XIII*. — Daniel de Priézac, *Para-*

(1) Recueil perdu de six courtes pièces, qui nous ont été conservées par Mme Périer, et qu'on trouve dans la *Jacq. Pascal* de Cousin, et ailleurs.

phrase sur quelques psaumes (cinq). — Scarron, *La Foire Saint-Germain.*

Corneille, *Polyeucte*, *Pompée*, le *Menteur*. Mort de Louis XIII. Régence d'Anne d'Autriche. Ministère du Cardinal Mazarin. Victoire de Rocroy.

1644. Adam Billaut, *Les Chevilles* (et 1654 ; en tête, 80 pages de poésies d'auteurs divers en l'honneur de l'auteur) — Godeau, *Institution du prince.* — Arnaud d'Andilly (voir 1634). — Saint-Amant, *Caprice héroï-comique.* — Le Breton, *Proverbes de Salomon.*

Saint-Amant écrit l'*Albion*, qui ne fut publié qu'en 1855, dans l'éd. Livet. Scarron, *Typhon*. Premières lettres de Mme de Sévigné.

1645. Desmarets, *Office de la Vierge Marie* (contenant notamment 53 psaumes : voir 1640). — Perrin, *Divers insectes, pièces de poésie* (réimp. en 1655 et 1661 [ou 1662] sous le titre de *Poésies* ou *Œuvres de poésie* ou *Nouvelles poésies*). — Bourlier, *Psaumes pour le Roi.* — *Les Chansons* du capitaine Savoyard (et 1656, 1661, 1665 et 1862). — Tristan, *La Mort de Chrispe* et *La Mort de Sénèque,* tragédies (Tristan fera encore des Stances dans *Amaryllis,* 1653, et *Osman,* 1656).

Naiss. de La Bruyère.

1646. *Œuvres* de Maynard (1). — *Œuvres* de Gombauld. — *Le Cabinet de M. de Scudéry.* — Tristan, *l'Office de la Sainte-Vierge* (réimp. en 1653, 1656, 1664, sous le titre d'*Heures dédiées à la sainte Vierge*). — Chapelain, *Ode pour la naissance de Mgr le Comte de Dunois*, et *Ode pour Mgr le duc d'Enghien.* — Berthelot, *Soupirs amoureux,* à la suite du *Nouveau Recueil des bons vers de ce temps* (du Pelletier), reparu en 1653 sous le titre *L'Elite des bons vers.* — Hélie Poirier, *Soupirs salutaires.* — *Psaumes* de Diodati (révision de ceux de Marot et de Bèze). — Rotrou, *Saint-Genest.*

Du Ryer à l'Académie. Vaugelas, *Remarques sur la langue française.* Mort de Maynard.

1647. Scarron, *Vers burlesques,* 2e *partie.* — Loret, *Poésies burlesques.* — Boisrobert, *Epitres et Autres œuvres poétiques*

(1) Maynard aurait pu dire *Œuvres choisies*, car cette édition, qui contient 268 pièces, dont quelques-unes avaient déjà paru en 1638, n'en a conservé que 66 sur les 209 qu'on trouve dans les *Recueils antérieurs* (voir Lachèvre, I, 240). Réimp. en 1864 (*Poés. div.* en 1867 ; *Œuvres* en 1887-88). Pour *Philandre*, voir 1619.

(voir 1659). — Vion Dalibray, *La Musette* (et 1906, dans les *Œuvres poét.*, éd. van Bever). — Le P. Le Moyne, *Galerie des femmes fortes* (et 1660). — G. Chevalier, *Œuvres et Mélanges poétiques.* — Chapelain, *Ode à Mazarin* (460 vers). — Grillet, *Œuvres poétiques* (ou 1648). — Du Cros, *Diverses poésies.* — Bouille (*Primices de la poésie du sieur de*). — Ant. Corneille, *Poésies chrétiennes* (réimp. en 1877).

Corneille à l'Académie. Mort de Malleville.

1648. Godeau, *Les Psaumes.* — Tristan, *Vers héroïques* (1). — Sarasin, *Pompe funèbre de Voiture,* contenant l'*Ode de Calliope sur la bataille de Lens.* — Le P. de Bussières, S. J., *Descriptions poétiques* (et 1649). — F. Morel, *Poésies chrétiennes* (anon. dans Arsenal B. L. 7499). — Ad. Billaut, *Ode pour Mgr le Prince.* — Rotrou, *Saint-Genest* (joué en 1645).

N. Frémont d'Ablancourt, *Nouveau dictionnaire de Rimes* (2). Scarron, *Virgile travesti* (1648-52). Mort de Voiture. Victoire de Lens ; traité de Westphalie. La Fronde.

1649. Saint-Amant, *Œuvres,* 3e *partie.* — Voiture, *Œuvres diverses* (et 1650, augm. ; réimp., 1855 et 1856). — Malleville, *Poésies* (et 1659 ; titre différent en 1664). — Scudéry, *Poésies.* — Le P. Le Moyne, *Devises héroïques et morales.*

Tristan, Scudéry et Montreuil à l'Académie. Mlle de Scudéry, *le Grand Cyrus* (1649-53). Supplice de Charles Ier. Cromwell.

1650. Scarron, *Vers burlesques,* 3e *partie.* — Le chevalier de Lhermite (J.-B., frère de Tristan), *Mélange de Poésies héroïques et burlesques* (3). — Le P. Le Moyne, *Poésies* (recueil des œuvres en vers ; éd. plus complète en 1672). — *L'Office de l'Eglise en*

(1) On y trouve *La Mer*, de 1628, mais réduite, et les deux poèmes de 1634, l'un réduit, l'autre corrigé (les pièces qui les accompagnaient avaient reparu la plupart dans *Les Amours* ou dans *La Lyre*). En 1662, concurremment avec la réédition posthume des *Amours* de 1638, les *Vers héroïques* de 1648, mal vendus, furent remis en circulation tels quels, mais précédés d'une réimpression des *Plaintes d'Acante* et autres œuvres (incomplètes) de 1633, et d'une vingtaine de pièces empruntées à *La Lyre* de 1641 (notamment l'*Orphée*, paginé à part), le tout sous le titre de *Poésies galantes et héroïques* (Voir l'*Introd.* à l'édition des *Plaintes d'Acante* de J. Madeleine, pp. XIX et XXX).

(2) Sera refait en 1667 par Richelet, et aura ensuite de nombreuses éditions.

(3) Remis en circulation en 1652 et 1653, sous un autre titre, destiné à donner le change : *Recueil de diverses poésies héroïques et burlesques,...* recueillies par T. Lhermite.

latin et en français (1). — Sal. de Priézac, *Poésies.* — La Garenne, *Bacchanales* (et 1657). — Prade (Le Royer de), *Œuvres poétiques.*

Cotin, Recueil de Rondeaux. *Méthode latine* de Port-Royal (Lancelot), 2e édition, contenant des *Principes de versification française*, réimprimés avec toutes les éditions suivantes. Mort de Rotrou, Descartes et Vaugelas.

1651. *Œuvres de Saint-Amant,* en trois parties (1er éd. collective). — Racan, *Odes sacrées* (32 psaumes). — Corneille, *Imitation de J.-C.*, liv. I, chap. I-XX (2). — Jean d'Arbaud, *Psaumes de la pénitence* (et 1684). — Beys, *Œuvres poétiques.* — Molinier, *Œuvres mêlées.* — Benserade (att. à), *Ballet des fêtes de Bacchus* (Fournel, *Contemp. de Molière,* II, 320).

Scarron, *Le Roman comique.* Naiss. de Fénelon. Fuite de Mazarin. Majorité de Louis XIV.

1652. Ménage, *Miscellanea,* contenant des *Poésies françaises* (voir 1656). — Godeau, *Hymnes de Sainte Geneviève et de Saint Charles Borrhomée.* — *Recueil de diverses poésies, contenant La Belle gueuse, La Belle aveugle,* etc. (Chamhoudry, plusieurs édd. jusqu'en 1657).

G. Colletet (et non François), *l'Ecole des Muses* (traité de versification), plusieurs fois réimp., et intitulée en 1664 *Le Parnasse français ou l'Ecole des Muses.* Pellisson, *Histoire de l'Académie.* Scarron épouse Françoise d'Aubigné.

1653. Desmarets, *Les Quatre livres de l'Imitation* (et aussi 1661 et 1669 ; 278 quatrains). — Vion Dalibray, *Œuvres poétiques* (voir 1647). — Beys (alias Picou), *Odes d'Horace en vers burlesques* (c'est à-dire en octosyllabes). — Ch. Coypeau d'Assoucy, *Poésies et Lettres* (ou *Nouveau Recueil de Poésies*). — Le Grand, *Œuvres poétiques.* — Roussel, *Théologie mystique.* — Du Teil, *Recueil de diverses pièces* (éd. augmentée en 1659, sous le titre : *Nouv. rec. de div. poésies*). — Benserade, *Ballet Royal de la Nuit* (Fournel, II, 353). — *Recueil de Sercy,* 1re partie (1re éd., et 2e augm.), et 2e partie.

Colletet, *Epigrammes.* Saint-Amant, *Moïse sauvé.* Desmarets, *Promenades de Richelieu.* Segrais, *Atys* (reparaîtra dans les *Poésies* de 1658, diminué de 400 vers).

1654. *Œuvres* de Scarron (plus. édd., et de plus 1737, 1786,

(1) Ouvrage connu sous le titre d'*Heures de Port-Royal* : les vers sont de Lemaistre de Sacy ; édd. très nombreuses

(2) Les chap. I, XXI-XXV, et II, I-VI, paraîtront en 1652, les livres I et II complets en 1653, le livre III en 1654, les quatre livres en 1656.

1877. — Tristan, *La Renommée*, ode. — Cyrano de Bergerac, *Œuvres diverses* (et 1661). — Benserade, *Ballet du Temps et Ballet des Proverbes.* — J. Bardou, *Paraphrase sur Jérémie.* — *Nouveau Recueil des plus belles poésies* (Loyson).

Brébeuf, *la Pharsale* (nomb. édd.). Scudéry, *Alaric.* Desmarets, *Clovis* (et 1657, 1666, 1673, avec de grandes différences). Godeau, *Saint Paul.* Mlle de Scudéry, *Clélie* (1654-1661). Mort de Sarasin et de Balzac. Fouquet surintendant des finances. Abdication de Christine de Suède.

1655. Furetière, *Poésies diverses* (et 1659 ; 1664, avec add.) — Le P. Martial de Brive, *Œuvres poétiques et saintes* (voir 1660). — Valcroissant (Marmet de), *Recueil de Poésies.* — Du Perret, *Poésies.* — P. Bourg, *Les Psaumes.* — Benserade, *Ballet des Plaisirs* et *Ballet des Bienvenus.*

Cotin et La Mesnardière à l'Académie. Mort de Cyrano et de Tristan.

1656. Corneille, *L'Imitation de J.-C.* (voir 1651). — Saint-Amant, *Stances à Corneille* (420 vers) et *La Seine extravagante.* — *Œuvres de* Sarasin (avec discours de Pellisson, plus. édd. ; *Poésies choisies,* 1824, 1826, 1877). — Ménage, *Poésies françaisse,* tirées des *Miscellanea* de 1652 (1). — Colletet, *Poésies diverses.* — Urbain Chevreau, *Poésies.* — La Mesnardière, *Poésies.* — Benserade, *Ballet royal de Psyché* (Fournel, II, 407). — Président Nicole, *Recueil de diverses pièces.* — *Recueil de Sercy,* 3e partie.

Chapelain, *La Pucelle,* 12 chants (sur 24). — Pascal, *Les Provinciales.*

1657. Desmarets, *Le Cantique des Degrés.* — Cotin, *Poésies chrétiennes* (et 1668). — *La Lyre du jeune Apollon, ou la Muse naissante du petit de Beauchasteau,* recueil collectif. — F. Charpentier, *Ode à Mazarin.*

Gombaud, *Epigrammes.*

1658. Brébeuf, *Poésies diverses* (et 1662). — Segrais, *Poésies.* — Colletet, *La Nouvelle morale.* — Saint-Amant, *La Généreuse,* et *Dernier recueil* (*Œuvres,* 1855). — Javerzac, *Mélanges poétiques.* — J. Bardou, *Manuel de Saint-Augustin.* — Benserade,

(1) Huit éditions ; mais on lit dans les *Mémoires* de Niceron, t. X, p. 60 : « La multiplication des éditions des *Poésies* de Ménage ne prouve pas qu'elles eussent beaucoup de cours, parce que l'auteur, qui les faisait imprimer à ses dépens, en faisait tirer fort peu d'exemplaires, qu'il distribuait à ses amis ; en sorte que plusieurs croient que les huit éditions ne contenaient pas plus d'exemplaires qu'une édition ordinaire (M. Bonardi). »

Ballet royal d'Alcidiane. — *Recueil de Sercy,* 4e partie. — *Les Muses illustres* (publ. par Colletet le fils). — *Le nouveau cabinet des Muses* (B. de Lamathe).

P. Le Moyne, *Saint-Louis.* G. Colletet, *Art poétique,* recueil factice de divers traités sur le *Sonnet,* sur l'*Epigramme,* sur la *Poésie morale,* etc., avec *La Nouvelle morale.* Mort de Du Ryer. Mort de Cromwell.

1659. Cotin, *Œuvres mêlées* (et 1666). — Boisrobert, *Epitres et autres œuvres poétiques* (volume distinct de celui de 1647). — Gab. Gilbert, *Ode à Son Eminence.* — *La Muse coquette* (recueil collectif publ. par Colletet le fils).

Molière, *les Précieuses ridicules.* Mort de G. Colletet. Paix des Pyrénées ; Louis XIV épouse Marie-Thérèse.

1660. Racan, *Dernières œuvres et poésies chrétiennes* (contenant les psaumes complets ; réimp. dans les *Œuvres,* 1856). — Godeau, *Poésies chrétiennes et morales* (œuvres antér. réun. en 3 vol., 1660-63, avec quelques additions, mais sans les *Psaumes*). — Brébeuf, *Entretiens solitaires* (28 pièces, qui seront mises dans un autre ordre et divisées en quatre livres, à partir de 1667). — Le P. Martial de Brive, *Le Parnasse séraphique* (éd. très augm. des *Œuvres* de 1655). — Patrix, *La Miséricorde de Dieu.* — Cl. Sanguin, *Heures en vers* (contenant les 150 psaumes). — F. Colletet, *Noëls et cantiques* (1er volume). — Racine, *La Nymphe de la Seine à la Reine,* ode. — Chapelain, *Ode pour le mariage du roi.* — Scudéry, *Ode pour le retour de M. le Prince.* — J. Cassagnes, *Ode pour l'Académie française* (400 vers). — Abbé Esprit, *Ode sur la paix.* — *Recueil de Sercy,* 5e partie.

Chevreau, *Remarques sur les Poésies de Malherbe* (1). Corneille publie son théâtre, avec les *Examens* et les *Discours.* Boileau commence ses satires. Mort de Scarron. Restauration de Charles II en Angleterre.

1661. Saint-Amant, *La Lune parlante.* — Scudéry, *Poésies nouvelles.* — A. Billaut, *Le Vilebrequin* (ou 1662, et 1663), et dans les *Œuvres,* 1805 et 1842). — Brébeuf, *Eloges poétiques.* — G. Gilbert, *Poésies diverses.* — B. Fourcroy, *Les Sentiments du jeune Pline.* — Benserade, *Ballet des Saisons* et *Ballet Royal*

(1) Ces *Remarques* furent jointes, dans l'édition de Malherbe de 1722 (3 vol.), aux *Observations* de Ménage (publiées dans les éditions données par Ménage en 1666 et 1689) ; elles étaient complètées par des additions tirées des *Œuvres mêlées* de Chevreau. Une édition critique de ces *Remarques* vient d'être publiée par M. G. Boissière, d'après un manuscrit de Niort, revu et augmenté par l'auteur.

de l'Impatience (Fournel, II, 508). — *Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant* (Sercy). — *Recueil de poésies* (Loyson).

Mort de Saint-Amant et de Brébeuf. L'abbé Cassagnes à l'Académie. Bossuet devant Louis XIV. Mort de Mazarin. Procès de Fouquet. Ministère de Colbert.

1662. Tristan (voir 1638 et 1648). — Mlle Desjardins (plus tard, Mme de Villedieu), *Recueil de Poésies* (et 1664 ou 1666). — Cantenac, *Poésies nouvelles* (et 1665). — Prés. Nicole, *Œuvres.* — J. Cassagnes, *Ode pour la naissance de Mgr le Dauphin.*

Molière, *Ecole des femmes* (Boileau, *Stances à Molière*). Bossuet, *Carême du Louvre.* Mort de Boisrobert, d'A. Billaut et de Pascal. Segrais, Furetière et Le Clerc à l'Académie.

1663. Cotin, *Œuvres galantes* (2e vol. en 1665). — F. Charpentier, *Poésies.* — Bouillon, *Œuvres.* — Benserade, *Ballet Royal des Arts* (Fournel, II, 541) (1). — Le Breton, S. J., *Psaumes.* — Le Clerc, *Ode pour le Roi.* — Racine, *Ode sur la convalescence du Roi,* et *La Renommée aux Muses.* — *Recueil de quelques pièces nouvelles et galantes tant en prose qu'en vers* (seconde partie en 1667). — *Les Délices de la Poésie galante,* de Jean Ribou (formant plus tard trois volumes). — *Premier recueil La Suze-Pellisson* (composé surtout de prose et de vers libres ; aura plus tard jusqu'à quatre volumes).

Lancelot, *Quatre traités de poésie* (réimpression des Principes de versification latine, française, italienne et espagnole qui accompagnent les Grammaires de Port-Royal : voir 1650). Godeau, *Les Fastes de l'Eglise.* Quinault, *Astrate. Voyage* de Chapelle et Bachaumont. Pellisson à l'Académie.

(1) Il faut citer encore, de 1666, le *Ballet des Muses* (Fournel, II, 573) ; de 1669, le *Ballet Royal de Flore,* et de 1681, le *Ballet Royal du Triomphe de l'Amour* (Fournel, II, 619).

RÉPERTOIRE GÉNÉRAL

DE LA STROPHE FRANÇAISE DEPUIS LA RENAISSANCE

LE TERCET

Tercets monorimes : aaa, bbb, ccc, etc. — VERS DE TREIZE : *Richepin, la Mer, Etant de quart*, 12 (de quinze *dans P. Sonniès, les Idoles*, 26) (1).

* VERS DE DOUZE : Benserade, I, 162 ; *Brizeux, Fleur d'or, pass.* ; *Mendès, Soirs moroses* ; *Grandmougin, De la terre aux étoiles*, 68 et 83 (*Choix*, 122 et 182) ; *H. de Régnier, Prem. poèmes*, 11 ; *Samain, Jard. de l'inf.*, 29 ; *Gilkin, la Nuit*, 356 ; *Renée Vivien, la Vénus des aveugles*, 82 et 139, *A l'heure des mains jointes*, 15 *et* 37, *Flamb. éteints*, 44 *Poèmes*, 143 ; etc.

VERS DE DIX : Peletier, Œuv. poét. de 1681, f° 18 (en sixains) ; *Le Flaguais, IV*, 543 ; *Beauclair, Pentecôte*, 6 *(décas. mod.)* ; *Riotor, Pêcheur d'anguilles*, 22. — VERS DE NEUF : *Verlaine, II*, 89 ; *Louys, l'Effloraison (Astarté)*.

* VERS DE HUIT : J. Rosier, Poèmes françois, 180 ; Desmarets, Office de la V. M., 201 ; Raunié, chans. histor., I, 29, et VI, 269 (sans doute sur l'air du *Dies iræ*) *Desbordes-Valmore, II*, 82 *(en neuvains)* ; *Brizeux, Fleur d'or, pass.* ; *Banville, deux Odelettes, et Cariat., trois fois* ; *J. Travers, trad. du Dies iræ* (*Gerbes glanées, VII*, 86) ; *Amiel, id.* (*Etrangères*, 177) ; *Verlaine, Richepin, A. France, etc., etc., et surtout Mendès (quarante fois)*.

VERS DE SEPT : *Richepin, Mes Par., les Iles d'or*, 31 ; *Am. Rouquès, Aube juvénile*, 66. — VERS DE SIX : ? — VERS DE CINQ, m., alt. avec des VERS DE QUATRE, f. : *V. Marguerite, Chanson de la mer.*

SUR DEUX MESURES : * 12.8.12, ou 8.12.8, ou 12.8.12, 8.12.8, 12.8.12, etc. : *Brizeux, Fleur d'or, et Banville, à Brizeux (les Exilés)*. — 12.12.6 : *Renée Vivien, Vénus des aveugles*, 179. — 4.8.8 : *Madeleine, Brunette*, 16. — 8.3.8 : *Richepin, Blasph., Marches touran., (rimes masc.)*. — 7.7.3 : *Sutter-Laumann, Par les routes*, 126. — 3.3.7 : *Eug. Pottier, Chants révolutionn.*, 127 *(avec refr.). — Etc.* — SUR TROIS MESURES : 7.9.11 : *Verlaine, II*, 374 *et* 379 ; — 8.1.2 : *Gab. Martin, Psaumes de la beauté*, 111 (Cf. le sixain *aaa bbb*).

aab, bbc, ccd, etc. — VERS DE HUIT : Accasse d'Albiac, Prov., 41. — 12.12.8 : *Zidler, Livre de la douce vie*, 25, 34, 127, *et Terre divine*, 63 *et* 135. — 10.10.6 :

(1) Les caractères italiques sont réservés aux auteurs du XIXe siècle. L'astérisque désigne les strophes dont il y a des spécimens dans le livre.

Mellin de Saint-Gelais, I, 81 ; Poictevin, ps. 119 (1). — 10.10.4 : Marg. de Navarre, II, 193 et 199, IV, la Coche, pass. (Cf. 12.3.7, dans *Aubanel, Grenade entrouverte*, 294).

Rimes tiercées : aba, bcb, cdc, etc. — * Vers de douze : Jodelle, I, 279 et 300 (rimes alt.), II, 25, 30 et 37 (rimes fém.), et 186 (rimes alt.) : voir édit. van Bever, 215 ; Baïf, Eglogue 11 (rimes fém.) ; Tyard, Rec. de 1573, p. 174 (rimes alt.). *Em. Deschamps, II,* 100 *(sans date)* ; *R. de Beauvoir, la Cape et l'Epée,* 1837, *p.* 265 *(mélangé de* aba, bab) ; *Th. Gautier, Ténèbres* (1838), *Triomphe de Pétrarque, Terza rima, Compensation, Ribeira, A Zurbaran* ; *Saint-René Taillandier, Béatrix,* 197 *et* 380 ; *Banville, Cariat., Stalact., Exilés* (2) ; *Vigny, Prélude des Destinées* ; *Leconte de Lisle, une douzaine de fois, dans les P. B. et les P. T. ; Ed. Grenier, II,* 143 ; *Hérédia, le Romancero* ; *L. Dierx, II,* 176, *et* 179 (3) ; *Richepin, les Litanies de la Mer et la Mort de la Mer* ; *Tailhade, Poèmes aristophanesques,* 37 (4) ; *Le Cardonnel, Poèmes, treize fois* ; *etc. etc.* (5).

* Vers de dix : Lemaire de Belges, Temple d'Honneur et de Vertus, 1503 (IV, 207, sans alt. de rimes), Concorde des deux Langages, (III, 102, rimes fém. au début), et le premier conte de Cupido et d'Atropos (III, 39) ; J. G. Alione, Opera jocunda, Asti, 1521 (Poés. franç., 1836) ; Mellin de Saint-Gelais, I, 61 et 69 (rimes fém.), 82 (rimes non alt., pièce imprimée en 1534 dans l'Hécatomphile avec deux autres anon.), 220 (rimes fém.), 236, et II, 182 (rimes fém.), et 185 (rimes non alt.) ; Marot, ps. 37 (rimes alt.); Poésies de François Ier, etc., p. 149, Epitre 25 (rimes fém., sauf la première et la dernière) ; Corrozet, fable 62 (non alt.) ; H. Salel, trois « chapitres » insérés plus tard à la suite des Amours de Magny, f°s 72 sqq. (le second en rimes fém.); Bouchet, Epitres morales et famil., Epp. 66, de G. Colin Bucher (sans alt.) et 67, de J. Bouchet (rimes alt.) ; Pernette du Guillet, Rymes, 62 (sans alt.) ; Marg. de Navarre, éd. Frank, IV, 209, 231, 246, et Dern. Poés., le Navire ; Déploration de Vénus, 27 (de Saint-Gelais) et 29 (sans alt.) ; Traductions de latin, etc., Complainte sur le trépas de Mgr d'Orléans ; Sibilet, Iphigène, f° 60 ; Tyard, Erreurs am. et Vers lyriques (pp. 19, 83 et 126, rimes fém.) ; Poictevin, pss. 83, 85, 116 ; Bèze, pss. 37 et 119 ; Guill. des Autels, Suite du

(1) Divisé en vingt-deux groupes de huit tercets, appelés octonaires, à la suite d'une édition de Marot et G. d'Aurigny, probablement de 1549 (B. N. Res. Ye 1505).

(2) Les pièces initiales des *Cariatides* et des *Stalactites* commencent par un vers isolé supplémentaire, qui ne change rien au reste.

(3) Même observation.

(4) Le vers initial est isolé, au lieu du vers final : *a, bab, cbc,* etc.

(5) Baïf a essayé avec l'alexandrin une variante des rimes tiercées, dans la forme *aba, cbc, ded, fef,* etc. ; et quelques-uns ont imité cette forme en décasyllabes (voir aux sixains). Mais chaque rime est seulement double : comment Desportes a-t-il pu intituler *rimes tierces* une pièce de cette forme ? L'alexandrin se retrouve encore à la même époque dans une combinaison bizarre (*aab, ccb, ddc, eed, ffe,* chaque vers final rimant avec les deux premiers du tercet précédent) : voir *Poésies de François Ier,* etc., 1847, p. 150 (*Epître* de date inconnue). Ce sont bien, cette fois du moins, des rimes *tiercées*.

Repos, 106 (à la suite de la Réplique) ; Accasse d'Albiac, Prov. de Sal., f°s 40, 52, 54, 58, 59 ; Toutain, Chants de philos., 5 (à la suite d'Agamemnon, p. 52) ; Baïf, Amours de Francine (I, 214, 251, 290, 291 et 336, en rimes alt., 287 et 332 en rimes fém. ; Becq, 152 et 163) ; Ch. Fontaine, les Sentences du poète Ausone, 72 ; Cl. de Pontoux, Gélodacrye amour., f° 39 (Œuv., 260). Desportes, 83, rimes fém. ; La Boderie, Hymnes acclés., f° 167 ; Boyssières, Sec. œuv. poét., f° 6 ; La Jessée, 697, 1167, 1206 et 1210 ; Du Piotay, Paraph. des Prov., 26 ; *J. Olivier*, *Sentiers de montagne* (*Lausanne*, 1875) ; *G. Vicaire*, *Folie de Titania.* — décas. mod. (5 + 5) : *La Villehervé*, *Armes fleuries*, 1. — Vers de neuf : *Stuart Merrill*, *Une voix dans la foule*, 25.

Vers de huit : Des Masures, ps. 106. *J. Olivier*, *Sentiers de montagne* ; *Verlaine*, *II*, 354, *et III*, 126 ; *Theuriet*, *I*, 234 ; *Dierx*, *II*, 73 ; *Moréas*, *Pèlerin pass.*, *Elégie* 2 ; *Madeleine*, *A l'orée*, *pass.* ; *Rostand*, *Les deux Pierrots*, 4 ; etc. — Vers de sept : ? — Vers de six : *Gineste*, *Soirs de Paris*, 97. — Vers de cinq : *Villemin*, *Herbier poét.*, 134 ; *Mendès*, *III*, 245 *et* 251 ; *Rouquès*, *Aube juvénile*, 21.

Sur deux mesures : 12.8.12 : *Roinard*, *Mort du Rêve*, 121 ; — 12 et 8 mêlés : *Le Cardonnel*, *Merc. de France*, *oct.* 1909 ; — 12.6.12 : *Arnoux*, *Au grand vent*, *Quelque soir...* — 10.6.10 : Accasse d'Albiac, Prov., 43 ; — 10.4.10 : Corrozet, fab. 21. — 8.4.8 : *Bouchaud*, *Lauriers de l'Olympe*, 175.

Sur trois mesures : 12.8.4 : *Paysant*, *En famille*, 43.

LE QUATRAIN

I. — Quatrains isométriques

Vers de treize croisés ; *Verlaine*, *II*, 12 *(rimes fém.)*, *et* 358 *(rimes masc. et fém. alternées par quatre)* ; — suivis : *Banville*, *Stal.*, 267 ; — *abbc*, *cdde*, etc. : *Evrard*, *Fables et Chansons*, 1900, *p.* 37.

* **Vers de douze** croisés : Ronsard, I, 357, II, 357 (f., sans divisions), et 483, IV, 41, 85, 97, 343 (f.), VII, 211 et 311 ; la Pléiade, pass., mais rarement ; Desportes, seize fois (dont sept f.) ; Du Perron, treize fois sur trente deux pièces ; Bertaut, trente fois ; Muses ralliées de 1599, une centaine de fois ; Rosset, les XII beautés de Phyllis ; Ph. Tourniol, l'Entretien de l'amour (environ 4.000 vers), à la suite de la Destinée des amants ; J. de Gevry, Le triomphe de l'amour sur la mort (plus de 4.000 vers) ; etc. Bullandre, le Lièvre ; P. Mathieu, Tablettes ou Quatrains de la Vie et de la Mort ; P. Enoc, id. etc. ; Malherbe, Poés., 2, 10, 13 ; Maynard, trois fois ; Théophile, quatre fois ; Bachet de Méziriac, Héroïdes d'Ovide ; Lestoille, Stances à Richelieu (Nouv. Muses de 1633) ; Godeau, l'Institution du Prince ; Desmarets, l'Imit. de J.-C. ; Colletet, la Nouvelle morale ; Corneille, trente fois ; Pinchesne, paraph. sur les ps. pénit., etc., etc. *Lamartine*, *quarante fois*; *Hugo soixante fois* (*dont quatre fém.*) ; *Leconte de Lisle*, *trente fois (dont deux fém.)* ; *etc.*, *etc. Gregh*, *Chaîne étern.* 271 *(rimes masc.)*, 137 *(rimes fém.)* ; etc. *(Cf. Gineste*, *Rameau d'or*, *Conseils prosaïques*, *aveç césure* 5-7*)*.

* EMBRASSÉS : Baïf, à Ronsard (Am. de Méline, 1552, m.), les neuf leçons de Job (Rev. d'hist. litt., 1904, p. 93 (m.), et Mimes, éd. de 1619, p. 317 (Augé-Chiquet, Baïf, p. 591, f.) ; Ronsard, I, 209 (m.), II, 481 (rimes fém.), et VI, 419 (m.) ; Tyard, 181 (m.) ; Belleau, I, 127 (f.), et 139 (alt.) (1) ; Du Bartas, l'Uranie et le Triomphe de la Foi (f.) ; Desportes, dix-huit fois, dont une en rimes masc., onze fém. et six alt. (voir pp. 60, 113, 169, et 355); J. de Billy, Quatrains de Saint-Grégoire (f.); Cantiques de Valagre et Maisonfleur, sept fois ; Bertaut, 315 (f.) et 325 (f.) ; Morenne, Cent quatrains spirituels (f.) ; Perrot de la Sale, Prov. de Salomon (f.) ; Mathieu, Quatrains de la Vanité du monde (f.) ; Même sujet traité par Cl. Guichard et d'autres auteurs (f.) ; Gomberville, Tableau du bonheur de la vieillesse (f.) ; Malherbe, 113 (9 str. posthumes, f.) ; Racan, ps. 97 (alt.) ; etc. *Lamartine*, *Médit.*, *II*, 19 ; *Hugo*, *Orient.*, 10, *Rhin*, *lettre* 21 (f., avec ref.), *Chât.*, *La Fin* (*alt.* avec 12.12.12.8), *Cont.*, *IV*, 2 *et* 13, *Lég. des S.*, *II*, 6, *Fin de Sat.*, *J.-C.*, *II* ; *Leconte de Lisle, plus de trente fois* ; *Sully Prudhomme, rarement* ; *Dierx et Samain, souvent* ; *Gregh, Chaîne étern., trente fois, notamment pp.* 73 *et* 455 *(rimes fém.)* ; *etc., etc.*

CROIS. et EMB. alternativement : *Sully Prudhomme, Dernière solitude* ; — un CROISÉ et deux EMB. : Desportes, ps. 48.

* SUIVIS : Marot, cimetière 17 (rimes masc.) ; Peletier, Amour des Amours, 102 (f.) ; Du Bellay, Jeux rustiques (Becq, 297) ; Magny, Odes, I, 47, et II, 35, 105, 133, 238 ; Desportes, 408 (rimes masc.), et pss. 7, 17, 28, 44, 86, 103 (f.) ; Aubigné, Création, et Tragiques, I, fin ; Chassignet, Mépris de la vie, 251 (rimes masc.) ; Coyssard, Sommaire de la doctr. chrét., chap. II ; Théophile, II, 156 ; Cl. Sanguin, les 150 psaumes, etc. ; *Vigny, la Fille de Jephté, la Neige, le Cor (f.), Chant de Suzanne au bain (Muses franç.,* 10e *livr., ou Ann. rom.,* 1826, *f.)* ; *Desbordes-Valmore, II*, 290, 292, *etc.* ; *Mme de Céré-Barbé, Heures poét. et relig., treize Méditations* ; *Brizeux, pass.* ; *etc.*

aaba, bbcb, ccdc, etc. : *Verlaine, Sagesse*, 19.

abaa, bcbb, etc. : *G. Trarieux, Confiteor*, 29.

a, abbc, cdde, etc. : *Zidler, Livre de la douce vie*, 146 *et* 167 (*cf. ibid.*, 72).

* **Vers de onze** CROISÉS ou EMB. : Mme *Colet, Veillée (Muses franç., I,* 295) ; *Banville* ; *Verlaine, I*, 157, *II*, 37 *et* 100, *III*, 231 *et* 269 ; *A. Renaud, l'Aumône (Nuits pers.)* ; *Richepin, Partance et Dans le brouillard (La Mer)* ; *Vicaire, Au bois joli*, 161 ; *Rollinat, Dans les Brandes*, 22 ; *Clair Tisseur, Modestes observ.*, 128 ; *Warnery, Dern. poés.*, 136-7 *et* 182 (*Lausanne*, 1904).

* **Vers de dix** CROISÉS : Gringore, psaumes, hymnes et cantiques des Heures de N.-D. (rimes alt. dans chaque quatrain, rimes fém. dans 3e ps. pénit.) ; Bouchet, Annales d'Aquit. ; Marot, A son livre, complainte 4, pss. 2 (str. impaires fém.), 12, 51 (alt. avec emb. m.), et 110 ; école de Marot, pass. ; Ronsard, I, 153, 164, 198 (f.), 380 (f.), II, 223, 378 (abab, bcbc, etc.), t. VII, 191 (Becq, 23 et 124) ; Bèze, pss. 27 (str. paires en rimes masc.),

(1) Il y a des quatrains d'alexandrins embrassés alternes dans les *Poésies de François Ier*, etc., 1847, p. 176 ; mais de qui et de quand sont-ils ? — A défaut d'indications, les quatrains embrassés, ici et ailleurs, sont généralement considérés comme masculins chez les classiques, et alternes chez les modernes.

49 (str. imp. en rimes m.), et 129 ; etc. ; Centuries de Nostradamus (rimes non alt.) ; A. de Cotel, trad. du XVI[e] chant de l'Iliade, dans les Poés. de 1578 (sans divis.) ; P. Habert, le Chemin de bien vivre, à la suite du Miroir de Vertu, etc., etc. ; Maynard, pour Daphnis (ou Cléon) pleurant la mort de sa fille ; Racan, ps. 73 ; Sarasin, à Charleval ; Charleval, trad. du Donec gratus eram ; Perrin, la Formy, etc. *Lamartine, Harm., II, 1, et Poés. div., 24 ; Dumas père, le Sylphe (Fournier, 119) ; Desbordes-Valmore, pass.; Hég. Moreau, A mes chansons ; Laprade, Symph., II, 8 et 9 ; Sully Prudhomme, I, 163 (f.), II, 211, IV, 11 ; Verlaine, II, 120 ; Gregh, Chaîne étern., 198 et 250 ; etc.*

Décas. mod. : *Gautier, La barque est petite (España) ; H. de Lacretelle, Nocturnes, 137, et Nuits sans étoiles, 27 ; Hugo, Rhin, 20, Misér.,* XII, 6, *Chans. des R., I,* VI, 18, *Q. Vents, III, 30, T. la Lyre, VII, 23 (f.) ; L. Bouilhet, l'Oiseleur ; Laprade, Symph., III, 1 ; Leconte de Lisle, la Chanson du rouet (avec répét. des deux premiers vers intervertis) ; Dierx, II, 55, 84, 94, 136 ; etc.* — décas. class. et mod. alt. : *A. Renaud, le Puits (Nuits pers.) ; Warnery, Sur l'Alpe (Dern. poés., 178, Lausanne)* ; — * coupe 6 + 4 : *Eph. Mikhaël.*

* Emb. : G. Cretin, 71 ; Alione, Op. joc., fin de D (rime *a* unique, f.); Gringore, Notables, enseignements, etc. (rimes non alt.); Marot, chansons 1, 5 et 13 (sur les mêmes rimes), ps. 51 (m., alterné avec abab fém.) ; Corrozet, fable 23 (rimes non alt.) ; des Périers, Cant. de Moïse (f.) ; Guéroult, Chans. spirit., pass. ; Sibilet, Iphig., f° 61 (strophes alternes) ; Ronsard, I, 212 et 263, III, 407, IV, 159 (f.), 162, 178 (f.), VI, 406 ; Bèze, pss. 87 (f.) et 116 ; Du Bellay, préf. des Regrets (f.) ; Magny, A s'amie (Gayetés, 85, ou Becq, 82, rimes masc.) ; etc. ; Desportes, dix fois (str. alt., p. 152); Quatrains moraux (ou spirituels) de Pibrac (126), Favre (100), Parent, Dorléans (612), et autres (f.) ; Vion Dalibray, le Catonet (Œuv. poét., 1653, p. 64 des Vers moraux), etc. *Desbordes-Valmore, Elég. et poés. nouv., 160 ((f., avec ref. masc. intercalé) ; Baudelaire, le Léthé (pièce condamnée)) ; Sully Prudhomme, la Pluie ; Verlaine, II, 110 ; Blémont, Pommiers en fleurs, 314 (rimes fém.) ; etc.*

* Décas. mod. : *Musset, J'ai dit à mon cœur ; Hugo, A. d'être g.-p., III, 2 (f., avec refrain masc.) ; A. Glatigny, Maigre vertu ; Dierx, II, 75; Rivoire, Berthe aux grands pieds, III ; Gregh, Chaîne étern., 99 ; etc.* — sans césure fixe : *Gregh, Banlieue.*

Suivis : Marot, chants divers, 19 (sans alt.), pss. 8, 32, 45, 104 (f.) ; Corrozet, fable 22 (sans alt.) ; Ronsard, I, 216 (rimes fém.) ; Bèze, pss. 93 (rim. m.), 144, 145 (quatre rimes m. alt. avec quatre fém.); Baïf, I, 223 (rimes m.), 283 (id.), 309 (rimes f.), 325 (f.), 334, 338, 372 (f.), II, 273 (rimes masc.), 258 (id.) ; Desportes, 46, 380 (rimes fém.), 487 (id.); J. de la Taille, II, 160 (f.) ; La Boderie, Mélanges poét., f° 62, et Hymnes, f[os] 35 (f.), 48 (rimes masc.), 62, et pass., etc. ; Et. Durand, Livre d'amour, 47 (rimes masc.).

* **Vers de neuf** CROIS. OU EMB. : La Fontaine, Chanson ; Coulanges, éd. de 1754, p. 288. *J.-J. Ampère, Heures de poésie, éd. de* 1863, *p.* 29 (*daté de* 1842) ; *Verlaine, Art poétique (Jadis et Naguère), Rom. sans par. et Bonheur, pass., Chansons pour elle, 15 et 24 ; G Vicaire, Au bois joli, 190 ; Clair Tisseur, éd. 1894, p. 308 ; Richepin, Car., Floréal, 31, et Brum., 33 (Bateau rose et*

Bateau noir), Blasph. (*Marches Tour.*, 7), *la Mer (l'Insaisissable), Mes Par.* (*les Iles d'or*, 22) ; *Eph. Mikhaël, Œuv.*, 38-39 ; *Quillard, la Lyre*, 78 ; *Merrill, Poèmes, pass., et Une voix dans la foule*, 79, 91 *(f.), et* 181 ; *Gregh la Musique* ; *etc.*

* **Vers de huit** CROISÉS : R. de Collerye, 265 (rimes non alt.) ; Marot, chans. 38 (f.), orais. 3 et 6, et ps. 118 ; Saint-Gelais, I, 268, et II, 281 (quat. ench., sans alt.); Corrozet, fables 18, 50, 119 (sans alt.); Ronsard, vingt-deux fois, m. ou f. (str. alt., II, 286, et rimes masc., II, 385); et depuis presque tous les poètes (on peut citer. au XVIIe s., les Sentiments de Messire Forget de la Picardière, 1630, près de 600 quat., et Sarasin, Ode au duc d'Enghien ; au XVIIIe s. toutes les odes « anacréontiques » de La Motte et autres). *Lamartine, quarante fois (une seule f.), Hugo, près de cent vingt fois (dont douze f.)* ; *Banville, Coppée, Sully Prudhomme, partout (m. ou f.), notamment, en rimes fém., Banville, Odelette à Ph. Boyer, et la Résistance (Idylles prussiennes)* ; etc., etc.

* EMB. : R. de Collerye, 267 (sans alt.) ; Marot, Chanson 10 (f.) ; Corrozet, fables 54 et 121 (sans alt.) ; Peletier, 79 et 109 (sans alt.) ; Ronsard, I, 200 (rimes masc.) et 434 (Becq, 78, f.), II, 238 (Becq, 126), 372 (Becq, 160, alt.), 408, 485, VII, 238 (f.) ; Du Bellay, Autre Bayser (Becq, 286, alt.), et pass. ; Bèze, pss. 17 (alt.), 54, 63 (alt.), 70 (alt.), 74, 131 (rimes masc.), 141 (f.) ; Belleau, Chanson (Becq, 111, alt.) ; Desportes, 30 (alt.) et 109, pss. 6 (f.) 51 (alt.) et 121; Théophile, le Matin (alt.) et la Solitude (f.); Tristan, le Promenoir de deux amants (f.); Perrin, le Papillon (alt.); Scarron, Léandre et Héro (alt.) ; etc. Chaulieu, Louanges de la vie champêtre à Fontenay, en 1707 ; etc. *Lamartine, Prière de l'enfant à son réveil* ; *Hugo, Cont., VI, 2, Lég. des S.*, 33, *et Art d'être g.-p.*, 15 ; *Sully Prudhomme, pass. dans la plupart des œuvres* ; *Dierx, pass.* ; *Boutelleau, Poèmes en miniature (tout le volume), etc., etc.*

CROISÉ et EMB. : *Sully-Prudhomme, la Justice.* — Un CROISÉ et deux EMB. : Desportes, ps. 51.

SUIV. : Marot, pss. 7, 9 (f.), et 46; Corrozet, fab. 54 et 121 (sans alt.); Des Périers, 163 ; P. du Guillet, Rymes, 23 et 36 (4e vers ref. sans alt). ; Peletier, 99 (sans alt.) ; Déploration de Vénus, pp. 42-51 (dix chansons, dont plusieurs de Saint-Gelais) ; etc. Ronsard, I, 172 (Becq, 28), II, 289 et 486, et V, 255 (f.) ; Bèze, pss., pass. (qqf. les str. paires ou les imp. sont en rimes m., les imp. en rimes f. au ps. 120); la Pléiade, pass. ; Desportes, pss. 45, 92, 116 (f.), 117 (f.), 144, etc. — *Desbordes-Valmore, Pauvres fleurs*, 161 *(gém.)* ; *L. Pécontal, le Chevalier au barizel*, (120 *str., dans Ballades et légendes*) ; *etc.*

aaab, cccb, dddb, etc. : *Madeleine, A l'orée*, 211 (cf. abba, bccb, cddc, *etc.*, *ibid.*, 144).

aaba, bbcb, etc. : *La Villehervé, Chanson des roses*, 36.

* Monorimes : *H.-C. Read. Ludibria ventis.*

* **Vers de sept** CROISÉS : Marot, ps. 25 (str. paires fém.) ; Saint-Gelais, Déploration de Vénus sur la mort du bel Adonis (rimes paires en *ée*, rimes impaires plus souvent masc.) ; P. du Guillet, Rymes, 53 (sans alt.) ; Marg. de Navarre, II, 251 ; Forcadel, 2e chant des Seraines (f.) ; Guéroult, Chans. spirit., f° 22 (f.) ; Ronsard, I, 180 (f.), II, 387, 432, 433, 457 (Becq, 166),

IV, 44, 148 (f.), 190 (f.) ; Bèze, ps. 29 (quatre rimes f. alt. avec quatre m.) ; Du Bellay, A Vénus (Jeux rust., ou Becq, 269, f.), et pass. ; Magny, Gayetés, 80 (f.) et 92 (f.), et Odes, II, 24 (47 str.) ; Baïf, Printemps (Becq, 233) ; R. Garnier, chœur des Juives (f.) ; Desportes, 57 et ps. 122 (f.) ; Maynard, Stances (f.) ; Corneille, Stances à Marquise ; La Fontaine, Fab., I, 9, et V, 7. *Béranger, les Gueux* ; *Lamartine, le Rossignol* (*Poés. div.*, 22) ; *Hugo, soixante fois (Chansons des Rues, et pass.)* ; *etc., etc.*

* Emb. : Ronsard, II, 125 (f.), et VI, 411 (f.); Baïf, I, 81 (m.); Jodelle, Cléop., V (f.) ; Desportes, 109 ; Racine, Esther, III 3 (f.) *Hugo, Cont.*, I, 15, *Chans. des R.*, *I*, vi, 21 ; *Baudelaire*, 59 ; *G. Vicaire, Robin des bois* (126 *str., dans Au bois joli*) ; *etc.*

* Suivis : Marot, ps. 86 ; Ronsard, Odes, II, 20 (Becq, 113), III, 7, IV, 14 (Becq, 139, f.) ; Bèze, ps. 77 ; Du Bellay, Vœux rustiques (Jeux rust., ou Becq, 263) ; la Pléiade, pass. ; J. Peletier, Amour des amours, 85 (f.) ; etc. Benserade, Air (I, 187, f.). *Desbordes-Valmore, Pauvres fleurs*, 169 *(*gém.*)* ; *Hugo, Toute la Lyre, VII*, 23 *(avec ref.).*

* **Vers de six** croisés : Alione, Op. joc., D. (gém.) ; Marot, épig. 161 (f.), pss. 107 (str. paires f.), 128, 130 ; Corrozet, fab. 36 (sans alt.) ; Forcadel, 3e chant des Seraines ; Sibilet, Iphig., fo 67 ; Ronsard, Odes, II 13, et t. VIII, 105 et 143 (f.) ; Du Bellay, A Salmon Macrin (Rec. de 1550, ou Becq, 94) ; Baïf, I, 393 (rimes masc.) ; Jodelle, Didon ; La Boderie, Hymnes ecclés., fo 272 (65 str.); etc. *Hugo, Marie Tudor, I*, 5 (*gém. avec* 6.6.4.4), *Burg., I*, 1, *Chans. des R., I*, vi, 2 *et* 8, *II*, iv, 1, *Q. Vents, III*, 9, *T. la Lyre, VII*, 23 ; *Desbordes-Valmore, II*, 304, *III*, 192 *(fém.)* ; *Laprade, Symph., I*, 1 ; *J. Aicard, Miette et Noré, l'Aubade ; etc.*

Emb. : Saint-Gelais, II, 220 (sur deux rimes) ; Bèze, ps. 92 (f.) ; Belleau, I, 40 (m.) ; Fiefmelin, 2e part., fos 23 et 28 (f.). *Lafagette, Mélod. Païennes*, 17 ; *Vicaire, deux pièces des Em. Bress.* ; *Merrill, Poèmes*, 59 ; *Gregh, Carnaval*, 12, *etc.*

Suiv. : Saint-Gelais, Chanson (rec. de 1547, ou Déploration de Vénus, 56, rimes masc.) ; Rob. Garnier, Antigone, IV ; J. Prévost, Turne, IV.

aaab (b rime avec un refrain) : Saint-Gelais, II, 238.

Vers de cinq croisés : Saint-Gelais, III, 291 ; Corrozet, fables 15 et 80 (sans alt.); Pernette du Guillet, Rymes, 45 et 51 (alt. avec 10.10 5.5.5.5); Jodelle, Cléop. ; Magny, Odes, II, 141 (gém. en huitains) ; Malherbe, 73 ; Nervèze, Essais poét., fo 70 ; Coyssard, Hymnes sacrés, 65 (f., Nunc dimittis) et 137 ; Anne Picardet, Odes spirit., 152. *Labenski, Poés. de Polonius*, 49 *(gém.)* ; *Lamartine, Harm., I*, 2, *III*, 8, *et IV*, 15 *(toujours géminés en huitains)* ; *Desbordes-Valmore, Pleurs*, 103 *et* 255 *(gém.)* ; *Mme Lesguillon, Rosées*, 47 *et* 77 ; *Hugo, R. et O.*, 23 *(f.)*, *Ruy Blas, II*, 1, *Chans. des R., II*, iii, 6, *T. la Lyre, I*, 19, *Ann, fun., fin (*139 *str.)* ; *Aloys. Bertrand, Ballade sur Dijon* ; *Banville, Odelettes (f., gém.)* ; *Verlaine, I*, 271 *(f.)* ; *Richepin, la Mer, Marines*, 3 ; *Mendès, Intermède* ; *etc.*

* Emb. : *Herm. Sandrin (Mme Lesguillon), Rêveuse*, 205 ; *Vacquerie, Mes prem. années de Paris*, 41-44 ; *Verlaine, Jadis et Nag., et Œuv., II*, 234 *(rimes masc.)* ; *G. Vicaire, pass. presque partout; V. Margueritte, Au fil de l'heure*, 168 *(rimes f.)* ; *etc.*

Suiv. : Bèze, ps. 99 (f., gém. en huitains) ; C. Geuffrin, Cant. des Cant.,

135 (f.) *Herm. Sandrin, Rêveuse*, 199 ; *Em. Blémont, Pommiers en fleurs*, 152, 168 *(f.), et* 249.

* **Vers de quatre** CROISÉS : Rose inhumaine, chanson de Campra (gém.) ; *Desbordes-Valmore, Poésies*, 1830, *II*, 435, *et Pauvres fleurs*, 49 *(gém.), ou Œuv., III*, 74 ; *Ed. d'Anglemont, Nouv. Lég. franç.*, 24 *(sans divis.)* ; *Cas. Delavigne, Dern. Chants, et Charles VI, II*, 1 ; *V. Hugo, Esmér., IV*, 1, *Chans. des R., I*, VI, 7 *et* 19 ; *Verlaine, I*, 166 ; *etc.*

EMB. : *Lonlay, Larmes de Bonheur*, 53 *(f.)* ; *Verlaine, I*, 68 ; *Richepin, Oceano Nox (La Mer)* ; *Vicaire, pass. dans l'Heure enchantée, A la bonne franquette, Au bois joli* ; *Bergerat, Lyre comique.*

SUIV. : *Desbordes-Valmore, Poésies*, 1819, *p.* 115 *(gém.)* ; *Rességuier, Dern. Poés.*, 145 ; *Em. Blémont, Pommiers en fleurs*, 17.

Vers de trois CROISÉS : *Lafagette, Mélod. païennes*, 101 ; *Gineste, Soirs de Paris*, 143. — EMB. : *Rollinat, les Bêtes*, 33. — SUIV. : *Desbordes-Valmore, Pauvres fleurs*, 92 *(gém.)* ; *E. de Lonlay, Simples amours*, 41.

Quatrains d'alex., CROIS. OU EMB., *alternant avec des quatrains d'octos., également* CROIS. *ou* EMB. : *Leconte de Lisle, les Eolides (P. B.)*

II. — QUATRAINS A CLAUSULE

12.12.12.10 CROIS. : *Guerrier de Dumast, ps.* 46. — EMB. : Vauquelin, Forest., II, 10 (f.) ; *Cam. Delthil, les Sonnailles* (*Poètes de terroir, II*, 306).

* **12.12.12.8** CROIS. : N. Rapin, 135 (sans divisions) ; Fiefmelin, 2e p., f° 12 ; Tristan, Lyre, 161 ; Scarron, Œuv. burl., supp. à la 1re partie (f.) ; Malleville, 60 ; Benserade (Barbin, VI, 186 et 206) ; Corneille, plus de vingt fois (Imit., III, 23, 37, 41, pss. 23, 37, 44, etc.) ; Rousseau, II 3 (f.), et III, 6 ; Lebrun, I, 3, IV, 1 (f.) ; Chénier, Odes, A Byzance ; M.-J. Chénier, Hymne à l'Etre suprême, et pass. *Lamartine, Médit., I*, 32, *II*, 15 *et* 27, *III*, 7 *etc. ; Hugo, Odes, V*, 2 *et* 16, *Chât., I*, 2, *Q. Vents, entre III et IV, T. la Lyre, II*, 4 *et* 6 ; *Leconte de Lisle, la Panthère noire (P. B.) et qq. Etudes latines (P. A.)* ; *Sully Prudhomme, I*, 123 *et* 211, *etc., etc.*

* EMB. : Aubigné, III, 133 ; B. de Verville, Muse céleste, f° 9 ; Godeau, ps. 143 ; Lalane, 16 ; Benserade, I, 84 ou 331 (Barbin, VI, 120, f.) ; Corneille, ps. 130 (f.) et qq. hymnes, et surtout Imit., II, 50 (alt.). *Saint-René Taillandier, Béatrix*, 319 ; *J.-J. Ampère, Heures de poés., éd.* 1863, *p.* 87 ; *Hugo, Chât. fin* ; *Leconte de Lisle, l'Arc de Civa (P. A.)* ; *M. Lafargue, L'Age d'or*, 65 *et* 162; etc. *Cf. Aubanel, Grenade entrouverte*, 82.

SUIV. : La Boderie, Hymnes ecclés., f°s 45, 66 et 74 (rimes masc., vers glyconiques) ; N. Rapin, p. 14 des Vers mesurés (rimes masc.) ; Aubigné, Petites œuvres mêlées, ps. 121 (III, 283, rimes masc.) ; Benserade, I, 223 ou 337 (Sercy, IV, 335, f.) ; Corneille, ps. 128.

12.12.12.7 SUIV. : Métezeau, ps. 63.

* **12.12.12.6** CROIS. : Mailly, Amaranthe, 17 (trois str. sur deux rimes, même mot à la 4e) ; Poésies de François Ier, etc., 121 et 175 (dates et auteurs inconnus) ; Du Perron, ps. 6 ; Desportes, ps. 81 (f.) ; Lingendes, Pour la naissance du duc de Rethelois (Nouv. rec. de 1609) ; Malherbe, 44, 52 et 103 ; Théophile, I, 212 (f.) ; Malleville, 53 et 309 ; Lemaistre de Sacy,

Heures de P.-R., dix fois ; Racan, pss. 6, 127 (f.), 149 (f.) ; Patrix, Adieu à Philis (Miséricorde de Dieu, 5, ou Rec. de 1671, t. I) ; Corneille, Imit., III, 2 et 45, ps. 66, etc. ; Benserade, I, 112 et 209, II, 278 ; Rousseau, I, épode, II, 10, et IV, 5 ; L. Racine, ode 18 ; Gresset, ode 6 ; Lebrun, III, 1, VI, 1 et 3 ; Thomas, les Devoirs de la société ; Fontanes, Ode à la fontaine du Vivier. *Lamartine, Médit., I, 8, 14 et 15, et II, 22, Poés. div., 4 ; Mme de Céré-Barbé, Poés. relig., 69, 118, 137 ; Hugo, Chât., II, 6 et IV, 8, Lég. des S., 36 et 48, T. la Lyre, III, 30, Ann. Fun., 12 ; Musset, le Souvenir ; Vigny, la Frégate ; Labenski, pass. ; Sully Prudhomme, I, 103 et 288 ; Mme Ackermann, pass. ; etc., etc.*

Emb. : Scév. de Sainte-Marthe, Œuv. de 1579 (f° 103 de l'éd. de 1600, f.) ; Muses ralliées de 1599, ou 3e rec. de R. du Petit val, f° 89 (anon., f.) ; Vermeil (Muses rall. de 1603, p. 96, f.) ; Urfé, Astrée, III, 1 (f., gém. avec quatre heptas. crois. f.) ; Boisrobert, 6e ps. pénit. (alt.) ; Marillac, pss. 85 (rimes masc.) et 108 (f.) ; Ad. Billaut, Stances (Barbin, IV, 4, f.) ; Corneille, IX, 468 (f.) ; Patrix, Miséric. de Dieu, 32 et 38 ; Mls de Surville, cxxi. *Alletz, Caract. poét., le Marin ; Th. Carlier,* Ψυχή, 85 ; *Theuriet, I,* 163 ; *Gayda, Eternel féminin,* 106 ; *H. Bouvelet, Roy. de la Terre, Prière (f.)* ; etc.

* Suiv. : Vauquelin, Foresteries, I, 2 ; Desportes, 368 (f.), et pss. 8, 11, 59 (f.), 98, 107 (f.) ; Jamyn, 131; Le Houx, 84 (f.), 122 (f.) ; Cl. de Buttet, Odes, II, 11 (str. paires en rimes masc.) ; La Boderie, Hymnes ecclés., 50 (rimes f.) ; Aubigné, éd. van Bever, 217 (f.), etc., presque touj. f. ; Muses Rall. et autres recueils, pass., notamment le Tirsis de Lingendes (f.) ; Bertaut, 483 (f.) ; Malherbe, 8 et 109 ; Cl. Billard, Polyxène (f.), et Mérovée (rimes fém.) ; Régnier, Plainte (f.) ; Maynard, II, 139 ; Motin, Plainte (Délices de 1620, f.) ; Auffray, Hymnes et cant., pass. ; Colletet, Désesp. amour., 279 et 323 (f.), ou Poés. div., 124 (f.) et 180 ; Lalane, Sur la mort de sa femme (f.) ; Tristan, Plaintes d'Acante et Amours, éd. Madeleine, 91 et 172 (f.), Lyre (plainte d'Orphée), Vers hér., 213 ; Saint-Amant, I, 77 ; Patrix, Miséricorde de Dieu, 29 (f.), 36 et 50 ; Benserade, I, 31 (alt.), et II, 26, ou Fournel, II, 371 (f.) ; Corneille, Imit., III, 6 ; Régnier-Desmarais, 60 ; L. Racine, pss. 21 et 68 (f.) ; etc. *Desbordes-Valmore, Poésies,* 1830, *II,* 173 ; *Alletz, Caract. poét., le Marin.*

* **12.12.12.4** crois. : Benserade, II, 273 (f., suivi de 12.12.12.12 4.12.12.12). *Châteaubriand, Annales romant.,* 1832, *p.* 282 *(gém. avec quatre alex.)* ; *Hipp. Lucas, Choix,* 72 ; *Laprade, Varia,* 27 *(f.)* ; *Fréd. Bataille, Poés. nouv.,* 61 *(4e vers ref.)* ; *Lapaire, les Enfants,* 49 *(f.).*

Emb. : *Boulay-Paty, Elie Mariaker,* 19 ; *Ajalbert, Sur le vif,* 43 ; *Goudeau, Poèmes ironiques,* 45 *(alt. avec* 12.12.12.4 *suiv.)* ; *Trolliet, Route fraternelle,* 32.

Suiv. : Aubigné, Petites œuvres mêlées (Œuv., III, 285 et 290, rimes masc.) ; Benserade, I, 44 (62 str.) ; *Le Vavasseur, Epil. des Poés. fugit. (Œuv., I,* 103, *ou Crépet)* ; *A. des Essarts, Chants de la jeunesse,* 115.

* **12.12.12.3** crois. : *Desbordes-Valmore, Poés.,* 1819, *p.* 133 (*Œuv., II,* 149) ; *Blanchemain, I,* 249 *(Idéal)* ; *J. Olivier, Donald,* 38 ; *Frank, Poème de la jeun.,* 242 *(f.)* ; *Trolliet, Vie silenc.,* 86 ; *Montesquiou, Hort. bleus,* 247.

* Emb. : *Richepin, Etant de quart,* 10 *(La Mer), sur deux rimes.*

Suiv. : *Botrel, Chansons de Jean qui chante,* 294 *(f.).*

* **12.12.12.2** CROIS. : *J. Olivier, le Soir* (*Chans. du soir, ou Anthol. Lemerre, IV*, 380) ; *Hugo, Art d'être g.-p., VI*, 2 (*rimes fém.*), *Q. Vents, III*, 7, *et T. la Lyre, VI*, 9.

EMB. : *Gindre de Mancy, Echos du Jura*, 6 *(f.*, 4e *vers ref.)* ; *Montesquiou, Chauves-Souris*, 40 ; *Privas, L'Amour chante*, 106 *(f.)*.

11.11.11.5 CROIS. : *Gilkin, Cerisier fleuri*, 161 ; *Warnery, Dern. Poés. (Lausanne)*, 25 ; *Renée Vivien, Evocations et Sapho, pass., et ailleurs (odes saphiques, souvent f.)*.

EMB. (ODES SAPHIQUES) : Pasquier, éd. 1723, II, col. 942 (rimes masc.) ; *R. Vivien, Evocations*, 45 *et* 97 *(rimes alt.), Sapho*, 47 *et* 50 *(id.)*.

* SUIV. (ODES SAPHIQUES, rimes masc.) : Jodelle, I, 301 (1) ; Ronsard, Odes, V, 31 (1578) ; La Boderie, Hymnes ecclés., fos 19, 64, etc.; Passerat, dans Pasquier, II, coll. 734 et 735 ; Godard, Primices, fo 62, et Œuv., I, 112 ; Desportes, pss. 126 et 133 ; Bernier de la Brousse, Odes, II, 36 ; Rapin, Vers mesurés, 20, 21, 45, 50 ; Auffray, Hymnes et cant., 100 ; Masset, Poème dévot (115 str.) ; Aubigné, Petites œuvres mêlées, pss. 88 et 116 (Œuv., III, 276 et 280) ; Desmarets, Off. de la V. M., pp. 189, 211, 216 ; Petit (Sercy, II, 269), etc. *R. Vivien, Cendres et poussières*, 79 *(rimes alt.)*.

aaab, bbbc, etc. (ODES SAPHIQUES, rimes masc.) : Ronsard, Odes, V, 30 ; Bernier de la Brousse, Odes, II, 35 (cf. ci-infra 10.10.10.5).

* **10.10.10.8** CROIS. : *Pauthier, Mélod. poét.*, 155 *et* 213 ; *Séb. Rhéal, Divines féeries*, 7 ; *Lonlay, Chansons pop.*, 129 ; *Laprade, Poèmes civiques, II*, 3 *(géminé avec huit décas.)* ; *Sully Prudhomme, Jours lointains* ; *J. Boissière, Provensa*, 62; *Fr. Bataille, Poés. nouv.*, 101; *Grandmougin, Choix*, 70.

* Décas. mod. : *Coppée, l'Exilée* ; *Bouchor, Chans. joy.*, 25 ; *Gayda, l'Eternel féminin*, 144.

EMB., décas. mod. : *Delair, Nuits et Réveils*, 29;— (décas. 6+4) : *Bourget, Regret, et une Romance.*

SUIV. : Agneaux, trad. d'Horace, I, 2, 10, 25, etc.

10.10.10.7 CROIS. : *Haraucourt, Dame du ciel (l'Ame nue)*.

* **10.10.10.6** CROIS. : N. Rapin, 128 (Horace, II, 16) ; Hopil, Mélange de poésie, fo 57 (f.) ; Daudiguier, Œuv. poét., fo 30 des Mélanges ; Delille, trad. de Sapho (Poés. div.) ; *Dovalle, le Sylphe* ; *Mme Penquer, Révélat. poét.*, 181 ; *Lonlay, Myst. de l'amour*, 25 *(f.)* ; *Botrel, Chansons de Jean (gém.)*.

EMB. : Fiefmelin, Œuvres, 1601, fo 67 (alt.), 2e p., fo 24 ; *Alletz, Caract. poét., l'Avocat.*

SUIV. : Ronsard, II, 398 (gém., et alt. avec un sixain); Bargedé, Odes pénitentes, odes 1 et 3 ; Vauquelin, Foresteries, II, 5 (Becq, 220) ; La Boderie, Mélanges poét., fo 39, et Hymnes, fos 32 et 126 (rimes f.) ; Fiefmelin, 2e p., fo 288 (f.) ; Du Nesme, Rédemption, 81 (ps. 32).

aaab, bbbc, etc. ; Bèze, ps. 56.

10.10.10.5 CROIS. : La Boderie, Hymnes ecclés., 89 ; *Banville, Cariat., II, Idolâtrie ; Phil. Boyer, Rosette.*

* décas. mod. : La Boderie, Hymnes ecclés., 57 (rimes masc., ode saph.) ;

(1) L'*Art poétique* de CL. DE BOISSIÈRE signale, dès 1555, des odes saphiques manuscrites de Louis Le Caron ; mais on ne sait pas quelle forme elles avaient. (Voir aussi 10.10.10.4 suiv.).

Leconte de Lisle, Méd. ant. (P. A.) ; *Banville, Odelettes, et Dans la Fourn. (Au laurier)* ; *Laurent Pichat, Avant le jour*, 187 *(f.)* ; *Tailhade, Poèmes élég.*, 47 ; *Angellier, Chemin. des Sais.*, 23 *(rimes fém.)* ; *etc.*

Emb., décas. mod. : *Le Vavasseur, II*, 329 et 338 ; *Popelin*, 20 ; *Truffier, Trilles galants*, 123 ; *Blémont, la Belle aventure*, 82, *et Pommiers en fleurs*, 271 ; *Gineste, Chattes et chats*, 86.

Suiv., décas. mod. : *Blémont, Belle aventure*, 57 ; *Boukay, Chansons rouges*, 98 ; *Gineste, Soirs de Paris*, 7 ; — décas. 6 + 4 : La Boderie, Hymnes ecclés., 2 (f.), et 34.

aaab, bbbc, etc. (rimes masc., odes saphiques prétendues) : Baïf, ps. 93 (Becq, 350) ; *Banville, Améthystes* ; *R. de la Villehervé, Chanson des roses.*

* **10.10.10.4** crois. : *Desbordes-Valmore, Elég. et Poés. nouv.*, 149, *ou Œuv., II*, 155 *(gém. avec quatre décas.*, 8e *vers ref.)* ; *Fouinet, album de Marie Nodier* (*M. Salomon, Ch. Nodier, p.* 151) ; *Sainte-Beuve, à la fin des Poésies* ; *Amiel, Etrangères*, 55 ; *J. Lesueur, Serments d'amour.*

Emb. : *Desbordes-Valmore, Pleurs*, 63, *ou Œuv., I*, 204 *(gém. avec quatre décas. emb.*, 8e *vers ref.)* ; *Bourget, Un peu de musique.*

* Suiv. : Marot, ps. 101; Guéroult, Emblèmes, et Chans. spirit., fo 11 ; Poictevin, ps. 147 (éd. de 1549, fo 18) ; Bér. de la Tour, Siècle d'or, 117 (4e vers refrain) ; Ennetières, Amours de Théagènes, 119 (4e vers refrain) ; P. d'Ax, Hymnes, 121 (rimes fém.) ; etc., etc. *Desbordes-Valmore, le Bal* (*Poésies*, 3e *éd.*, 1822, *p.* 175) ; — décas. class. ou mod., rimes fém., odes saphiques prétendues) : Cl. de Buttet, Odes, II, 4, 7, 17, 22, 29.

* aaab, bbbc, etc. : G. Cretin, 51 et 130 (sans alt.) ; [O. de Saint-Gelais et] Blaise d'Auriol, La Chasse, pass. ; Marot, ps. 22 ; M. de Saint-Gelais, I, 264 ; Corrozet, fable 44 (sans alt.) ; Marg. de Navarre, II, 15, et IV, 1-101 ; Baïf, I, 322 (f.) ; Ch. de Sainte-Marthe, Poés. franç., 210 ; Bér. de la Tour, Siècle d'or, 66.

10.10.10.3 crois. : *Hugo, Cont., I*, 1 ; *Bourget, Præterita.*

10.10.10.2 crois. : *Chantavoine, Au fil des jours*, 109 ; — décas. mod. : *Millien, Prem. poés.*, 306 *(f.)*, *Poés. nouv.*, 175 ; *Frank, Ch. d'amour*, 94 *(f.)* ; *Privas, Chansons vécues*, 220 *(f.)*.

Suiv. : Tarbé, Rec. de poés. calvin., 71 (4e vers refrain ; cf. 10.10.10.1 suiv., ibid., 171).

9.9.9.8 crois. : *Bouchor, la Mort de l'amour*, 36 ; *Tola Dorian, Poèmes lyriques*, 120.

9.9.9.6 emb. : *M. Monnier, Vers bellettriens*, 69 (*Genève*, 1888).

* 9.9.9.5 crois. : *Richepin, Iles d'or*, 26 *(Mes Par.)* ; *Warnery, Dern Poés.*, 66 *et* 72.

8.8.8.7 crois. : *Du Clésieux, Armelle*, 193 ; *Theuriet, I*, 66 *(f., gém. avec quatre octos.)* ; *Gayda, Eternel féminin*, 9.

Emb. : *Merrill, Poèmes*, 145 *et* 184 *(rimes fém.)*.

Suiv. : *Lonlay, Poésies*, 1848, *p.* 16.

* **8.8.8.6** crois. : Hopil, Œuv. chrét. de 1604, fo 152 ; Boisrobert (Recueil de 1627, p. 611) ; Frénicle, ps. 122 (f.) ; Desmarets, Off. de la V. M., ps. 126 (f.) ; Cassagnes, Rec. de 1671, I, 121 (f.) ; Lefranc de Pomp., Odes, II, 2. *Pautet, Chants du soir*, 99 ; *Mendès, Braises du cend., à Léon Dierx* ; *Gauthiez, les Chèvres (Isle de France)* ; *etc.*

Emb. : Desmarets, Œuv. poét. de 1641, p. 87 ; *Schuré, Chants de la montagne*, 138.

Suiv. : Bèze, ps. 149 (quatre rimes f. alt. avec quatre m.) ; Desmarets, Off. de la V. M., Te Deum, et pss. 6, 37 et 84.

* **8.8.8.5** crois. : *Ondine Valmore* (*A. Séché, Muses, I*, 368); *Bouchor, Chans. Joy.*, 29 ; *Lafagette, Voix du soir*, 179 et 201 ; *J. Barbier, Gerbe*, 127 *(f.)* et 297 ; *Bellessort, Chanson du sud*, 162 *(quatre rimes masc. alternant avec quatre fém.)*.

Emb. : *Bouchor, Chans. Joy., Bévue de la fatalité* ; *Rouquès, Renaissance*, 43 *(le 1er vers, masc., rime avec le 4e, fém.)*.

Suiv. : *Lafagette, Pics et vallées*, 139 ; *Boukay, Chansons rouges*, 92.

* **8.8.8.4** crois. : *Guttinguer, Mélanges poét.*, 91, 116, 121 (*romances, gém. avec* 8.8.8.8) ; *Demesmay, Essais poét.*, 13 et 83 *(id.)* ; *H. de Lacretelle, Nocturnes*, 105 ; *Hugo, Cont., II*, 10, *et VI*, 24 ; *Sully Prudhomme, Stances (En deuil), Vaines tendresses (Eclaircie), et Prisme (la Charpie)* ; *Coppée, l'Exilée* ; *Rostand, Pastorale des cochons roses* ; *etc., etc.*

* Emb. : Du Peyrat, Essais poét., f° 74 ; Fiefmelin, 2e p., f° 88. *Desbordes-Valmore, Poés.*, 1830, *II*, 445 *(m., gém. avec* 8.8.8.12 *crois. f.)*; *Mme Lesguillon, Rosées*, 349 *(m.)* ; *Boulay-Paty, Odes*, 199 *(m.)* ; *Sully Prudhomme, Chanson de mer (Stances)* ; *Pailleron, Amours et haines*, 165 *(f. et m.)* ; *Vicaire, Trois jeunes filles (Em. bressans)* ; *Frank, Chanson d'amour*, 186, 189, 250 ; *Gineste, Chattes et chats*, 64 *(rimes f.)* ; *etc.*

* Suiv. : [Pey de Garros, ps. 128, en gascon] ; Cl. Garnier, Amour victorieux, f° 197 ; Voiture, Chanson ; Tristan, Lyre, 94 (f., Plaintes, éd. Madel., 211) ; Maucroix, éd. Paris, I, 194 (rimes masc.). *Béranger, Ainsi-soit-il* (4e *vers ref.*) ; *Rességuier, Tableaux poét.*, 157 (*gém. avec* 8.8.8.8) ; *Banville, Cariat., III*, 3, *et Nous tous*, 13, 24, 66, 79 ; *Poncy, IV*, 126 *(rimes masc.)* ; *Villiers de l'Isle-Adam, Chanson arabe et Guitare (quatrains gém.)* ; *Soulary, Veillée des rêves* ; *Tristan Corbière, Amours jaunes*, 35 *et* 101 ; *Verhaeren, Visages de la Vie*, 115 ; *etc. etc., et les Chansonniers, (4e vers refrain)*. Cf. Raunié, Chansonn. hist., pass.

* aaab, bbbc, etc. : *Verlaine, Dédicaces*, 47 ; *Pimodan, Poés.*, 165.

Monorimes : *Gouffé, Encore un ballon*, 51.

* **8.8.8.3** crois. : *Vauzelles, Poés.*, 17 *ou* 12 ; *Sully Prudhomme, Un rendez-vous et Distraction (Vaines tend.)* ; *Coppée, Obstination (l'Exilée)* ; *Silvestre, Au pays des roses*, 68 (4e *vers ref.*) ; *Lafenestre, Images fuyantes*, 132 ; *Donnay, Lysistrata, I* ; *Mæterlinck, Aquarium (f.)* ; *etc., etc.*

Emb. : Beaujeu, f° 224 (gém. avec 8.3.8.8 baba). *L. C., dans Parn. satyr. du XIXe s., I*, 181 *(f.,* 4e *vers ref.)* ; *Sully Prudhomme, Révolte des fleurs* (*géminé avec* 8.8.8.8) ; *Privas, Chans. du peuple*, 124 *(f.,* 4e *vers ref.)*.

* Suiv. : *Scribe, Couplets milit. des Huguenots, III* ; *Villemin, Herb. poét.*, 153 *(gém.)* ; *Poncy, Chanson de chaque métier*, 165 ; *Soulary, Ah ! ces roses* ; *Déroulède, En avant* (4e vers ref., ainsi que dans les chansonniers, Bruant, Xanrof, etc., en couplets fém.).

* **8.8.8.2** crois. (*f.* le plus souvent) : *Mme de Girardin, l'Etranger* ; *H. Lucas, les Abeilles* ; *Rolland, Matutina*, 41 ; *Sully Prudhomme, Ici-bas (Stances)* ; *Monselet*, 241 ; *Hugo, Q. Vents, III*, 37 (4e *vers ref.*), *et T. la Lyre, VII*, 6 ; *Coppée, Poèmes Magyars*, 6 ; *Theuriet, II*, 13 *(gém. avec*

quatre octos.) ; *Mendès, Hélas ! (Pièces datées) et la Juste épitaphe (Braises du cend.)* ; *Grandmougin, Rimes de combat*, 99 *(m.)* ; *Tavan, Coupe d'onyx (Lausanne)*, 17 *(rimes fém.)* ; *etc., etc.*

EMB. : *Levavasseur, II*, 355 (*Œuv. chois.*, 82) ; *H. de Saint-Maur, ps.* 9 ; *Godet, le Cœur et les Yeux, Préface* ; *La Villehervé, Chanson des roses*, 25 *(f.)* ; *Piedagnel, En route*, 19 ; *Champsaur, Parisiennes*, 136.

SUIV. : *Mme Penquer, Chants du foyer*, 303 *(m.)* ; *J. Normand, Soleils d'hiver*, 96 ; *Montoya, Chans. naïves*, 282 *(f., 4e vers ref.), et Folle chanson*, 113 *(f., gém.)* ; *Privas, Chans. des heures*, 138 *(f., gém.)*.

8.8.8.1 CROIS. : *Silvestre, Ailes d'or, V* (*gém. avec* 8.8.8.8) ; *Billaud, Jeune amour*, 227 *(f.)*.

7.7.7.6 CROIS. : *Musset, le Rideau de ma voisine.*

7.7.7.5 CROIS. : Mauduit, Izabelle, 52. *Popelin*, 36 *(f.)* ; *Vicaire, les Quatre saisons (Em. bress., f.)* ; *Richepin, Car., Nivôse*, 15, *et Blasph., V* ; *Truffier, Sous les frises*, 59 *et* 93, *et Dimanches et fêtes*, 29 *et* 43 ; *Valabrègue, Chanson de l'hiver*, 7, *et Amour des bois*, 5 ; *Magre, les Lèvres et le secret*, 204 *et* 232 ; *etc.*

* EMB. : *Vicaire, Cimetière de campagne et Petite Claudine (Em. Bress.)* ; *Marsolleau, Baisers perdus*, 112.

* **7.7.7.4** CROIS. : *Hugo, R. et O.*, 41 ; *Lachambeaudie, Fleurs de Villemonble*, 36 (*gém. avec* 7.7.7.7) ; *Richepin, Car., Nivôse*, 29, *et La Mer, Etant de quart*, 22 ; *J. Barbier, Gerbe*, 97 *(f.) et* 125 ; *Botrel, Chans. de Jean*, 24 *(gém.)* ; *Rostand, les Barques attachées ; etc.*

* SUIV. : *Banville, Odelettes* ; *Baudelaire, A une mendiante rousse* ; *P. Ristelhuber, Rythmes et refrains*, 84.

7.7.7.3 CROIS. : *Manuel, Pages intimes*, 85 ; *Richepin, Car., Thermidor*, 15, *et Mes Par., Viatiques, II (f.)* ; *La Villehervé, Chanson des roses*, 95 *(rimes masc.)* ; *Fréd. Bataille, Poés. nouv.*, 130 (*4e vers ref.*) ; *Barbusse, Pleureuses*, 237 ; *etc.*

* EMB. : Toutain, Agamemnon, fo 79 (14e chant d'amour) ; *Vicaire, Petit cochon (Em. bress.)*.

* SUIV. : Urfé, Astrée, III, 12 (éd. Michaut, 105).

abbc, cdde, etc. : Accasse d'Albiac, Proverbes, fo 55.

7.7.7.2 CROIS. : *Boulay-Paty, Odes* 32 *et* 133 ; *Lacretelle, Nocturnes*, 35 (*gém. avec* 7.7.7.7) ; *Vicaire, Les quatre saisons (Em. bress.)* ; *Richepin, Mes Par., Viat.*, 11 *(f.)*.

EMB. : *Truffier, Sous les frises*, 9 *(f.)*, ou *Poés.*, 97.

CROIS. OU EMB. : *Warnery, Dern. Poés.*, 62.

abaa, bcbb, etc. : *Warnery, Dern. poés.*, 70.

* 7.7.7.1 CROIS. : *Banville, Nous tous*, 11, *Sonn. et cloch.*, 2, *Dans la Fourn., deux fois (partout f.)*.

6.6.6.5 CROIS. : *Dionys Ordinaire, Mes rimes*, 34 (*gém. avec* 6.6.6.6) ; *Banville, le Baiser, fin.*

6.6.6.4 CROIS. : *Desbordes-Valmore, Poés.*, 1830, *II*, 391 *(gém. avec* 6.6.6.6, 8e *vers ref.)* ; *M. de Guérin* (*A. Lefranc, M. de Guérin, p.* 286) ; *J. Olivier, les Deux voix* (*Œuv. ch., II*, 77), *et Chans. loint.*, 2e *éd.*, 130 (*gém. avec* 7.7.7.5) ; *Lacretelle, Nocturnes*, 273 ; *A. des Essarts, Chants de la jeun.*, 60 ; *Montesquiou, Chef des od., IX* ; *Gineste, Chattes et Chats*, 5.

Emb. : *J. Barbier, Fleur blessée*, 207 *(f., gém. avec* 6.6.4.4 *emb. m.)*.

* Suiv. : Ronsard, Odes, IV, 4 (Becq, 131) ; Magny, Dern. poés., 30 (1553) ; Belleau, I, 21 ; Denisot, à la suite des Cantiques, p. 24 ; Jodelle, II, 165 ; R. Garnier, Hippol., V; etc. *Em. Deschamps, Poème de Rodrigue, IV* ; *Musset, Venise* ; *G. de Nerval, Politique* ; *Banville, A la Font-Georges (Stal.), Odelettes, Rimes dorées, Odes fun., Exilés, etc. (seize fois)* ; *Verlaine, I*, 103 ; *Mendès, Pagode, et Intermède de Philoméla* ; *Theuriet, II*, 86 ; *etc., etc.*

6.6.6.3 crois. : *Julvécourt, Fleurs d'hiver*, 53 (4e *vers ref.*) ; *P. Dupont, la Danse* ; *Theuriet, I*, 22 *(gém. avec quatre hexas.)* ; *Richepin, Car., Nivôse*, 18 ; *Lafenestre, Images fuyantes*, 7 *(f.)* ; *Privas, l'Amour chante*, 122.

Emb. : *Truffier, Sous les frises*, 121, *ou Poés.*, 141 *(m.)*.

Monorimes : *Rollinat, les Bêtes*, 61 *(rimes masc.) et* 79 *(rimes alt.)*.

6.6.6.2 crois. : *Gouffé, Ballon perdu*, 4 *et* 142, *et Dernier ballon*, 204 *(gém. avec* 6.6.6.6 *emb.*, 8e *vers ref.)* ; *H. Lucas, Printemps* ; *Lachambeaudie, Fleurs de Villemomble*, 16 (*gém. avec* 6.6.6.6) ; *Fuster, la Vie*, 92 *(f.)*.

5.5.5.4 crois. : *M. de Guérin* (*A. Lefranc, M. de Guérin, p.* 287) ; *Lacretelle, Nocturnes*, 107 (*gém. avec* 5.5.5.5).

5.5.5.3 crois. : *A. des Essarts, Comédie du monde*, 219 *(f.)*.

Suiv. : *Cosnard, Tumulus*, 152 (*gém. avec* 5.3.5.3).

* 5.5.5.2 crois .: *Richepin, Car., Brumaire*, 31 ; *Boissière, Devant l'Enigme*, 168 ; *Coppée, Guerre de Cent ans, III*, 5 ; *Rostand, Roman., III*, 4 ; *Paysant, En famille*, 78 (*cf.* 5.5.5.1). *Voir aussi* 4.4.4.3.

* Suiv. : *Mme Mesureur, Gestes d'enf.*, 51 ; *Gineste, Soirs de Paris*, 31.

* 5.5.5.1 crois. : *Paysant, En famille*, 78.

4.4.4.3 crois. : *Privas, Chans. des heures*, 60 *(f., gém. avec* 5.5.5.2 *f.)*.

4.4.4.2 crois. : *Cosnard, Tumulus*, 45 (*gém. avec* 4.4.4.4). *Cf. Aubanel, Grenade*, 30 *(id.)*.

Emb. : *Dodillon, Chanson d'hiver*, 85 *(f., alt. avec* 4.4.4.4 *emb. m.)*.

III. — Quatrains symétriques

13.12.13.12 crois. : Merrill, Poèmes, 209 (1).

* **12.10.12.10** crois. : Le Caron, Epigr. et Clarté amour., pass. (f.) ; Agneaux, Horace, I, 7 et 28 ; Fiefmelin, 2e p., fo 91 ; Hopil, Œuv. chrét. de 1604, fo 69 ; Racine, Hymnes, pass. ; La Fare, trad. d'Horace, I, 5 ; Mis de Surville, cxix, 3, 183, 253. *Châteaubriand, Poés. div.* ; *Casimir Delavigne, en tête de la Popularité* ; *Barbier, Poés. posth.*, 120 ; *Gilkin, Cerisier fleuri* ; *Gregh, Maison de l'Enfance*, 87.

* décas. mod. : *L. Ménard, pass.* ; *Mme de Wisme, Ombre des oliviers*, 89.

Emb. : Métezeau, ps. 118. *Abadie, Sanglots d'extase*, 16 ; *Merrill, Nocturne.* — Suiv. : Ronsard, VII, 202, et autres (distiques et non strophes).

(1) On a croisé aussi 14 et 12 (Em. Henriot, *Merc. de France*, janv. 1909), et l'on trouvera dans Ed. Tavan, *la Coupe d'onyx* (Lausanne, 1903), le croisement de 14 et 9 (pp. 157, 159, 171), de 14 et 6 (p. 169), de 13 et 9 (p. 177), et aussi de 11 et 9 (pp. 151 et 166, f.), sans compter 9.13.9.9 (p. 162), 11.11.9.9 (p. 156), et 9.11.11.9 (p. 167).

12.9.12.9 CROIS. : F. Porché (Merc. de Fr., 16 janv. 1910, p. 218).

* **12.8.12.8** CROIS. : Desportes, ps. 62 ; Fiefmelin, 2e p., fo 8 (sans div.) Hopil, Œuv. chrét. de 1604, fo 90 ; Chassignet, ps. 125 ; Théophile, II, 49 ; Du Ryer, Vend. de Suresne, III, 2 ; Scarron, Stances burlesques à Mlle du Lude ; Lemaistre de Sacy, Heures de P.-R., sept fois ; Benserade, I, 46, 70 (f.), 82 (Barbin, VI, 137, f., 163, f., 166 et 174) ; Brébeuf, Entret. sol., 14 (2 éd., II, 6) ; Corneille, vingt-cinq fois, dont sept pss. ; Chœurs d'Athalie, pass. ; Fénelon, ps. 136 ; Rousseau, II, 14 ; Desforges-Maillard, Sur le tabac ; Gilbert, Adieux à la vie ; M.-J. Chénier, Chant du départ (gém) ; etc. *Chênedollé, Tombeau du jeune laboureur* ; *Lamartine, Poés. div.*, 17 *et* 23 ; *Hugo, Cont., III*, 14, *et V*, 13 *(f.) Q. Vents, I, fin* ; *T. la Lyre, III*, 12 *et* 31, *V*, 29 *et* 33 *(f.)* ; *Baudelaire, la Charogne* ; *Banville, Occident.* ; *Sully Prudhomme, I*, 63, *II*, 61 *(f.)*, 65 *(f.)*, 149 ; *etc,. etc.*

* EMB. : Corneille, Imit., III, 23 (alt. avec un quintil) et 56 (gém. avec des alex. emb.), et ps. 94 (gém. avec 8.12.8.8 emb.). *Leconte de Lisle, la Source, et les Etoiles mortelles (P. A), le Manchy (P. B.)* ; *E. d'Hervilly, le Harem, A la Louisiane* ; *Warnery, Poés.*, 8 *(Lausanne)* ; *etc.*

SUIV. : Benserade, II, 139 (3 st. f.) (1).

12.7.12.7 CROIS. : *Richepin, Car., Nivôse*, 21 ; *Haraucourt, le Soir des Noces (Seul).* — EMB. : *Verlaine, Rom. sans par.*, 9.

* **12.6.12.6** CROIS. : Ronsard, Epitaphe de La Péruse (VII, 240) et Chanson des Amours diverses (Becq, 72, sans div. typog.) ; Baïf, I, 220 (sans div.), IV, 396 (f.), et pss. 39 et 59 (Becq, 331 et 338, sans div., f.) ; Tahureau, 141 ; R. Garnier, Elégie sur Ronsard (Becq, 360, sans div.), et chœurs de la Troade et de Porcie ; Gilles Durand, Chanson (Becq, 298, sans div.) ; J. le Houx, A son nez ; Desportes, 77 (gém. en huitains), 417 (f.), 445 (f., gém. avec quatre alex.) et huit pss. (tous m.) ; Aubigné, Consolation (III, 112) ; Malherbe, Consolation à Du Périer ; etc., etc. (Urfé, Théophile, Racan, Lingendes, Mairet, Lemaistre de Sacy, Brébeuf, Benserade, etc.) Corneille, ps. 112. *Lamartine, quatre str. du Lac* ; *Hugo, vingt-cinq fois, m. ou f. (les deux dans V. Int., 30)* ; *Laprade, pass., notamment dans les Symphonies* ; *Banville, plus de vingt fois* ; *H. de Régnier, J. Moréas, Mme de Noailles, etc., etc.* ; *Edm. Pilon, (van Bever, Poètes de terroir, II*, 508, *rimes m. et f. alt. par quatre).*

EMB. : Hopil, Œuv. chrét. de 1603, fo 34 (f.) ; Benserade, II, 17 (Barbin).

SUIV. : Scév. de Sainte-Marthe, Prem. Œuv., fo 78, et Œuv. de 1579 (fo 63 de l'éd. de 1600) ; La Boderie, Hymnes ecclés., fo 277 (f.) ; Coyssard, Hymnes sacrés, 102 (f.) ; Scarron, Œuv. burl., 1re part. (VII, 263) ; Loret, Poés. burl., 187 (f.) ; Brébeuf, Poés. div., 253 ; Corneille, ps. 96. *Desbordes-Valmore, II*, 139, *imitée par Montesquiou, Hort. bleus*, 141.

12.5.12.5 CROIS. : *Aicard, Chant de nourrice (Chanson de l'enf.)* ; *Fréchette, Fleurs bor.*, 126 ; *Sutter-Laumann, Par les routes*, 46 ; *Mariéton, Livre de Mélancolie*, 131.

(1) Cf. ACH. PAYSANT, *En famille*, 89, où les rimes sont « conjugales » : éclaire-clair, adore-d'or, etc., d'où il résulte que la pièce est en rimes suivies pour l'oreille, quoique les rimes masc. et fém. soient croisées.

* **12.4.12.4** CROIS. : [Métezeau et Anne Picardet : voir sixains à dist. final] ; Benserade, II, 37 (Barbin, VI, 211). *Beauchesne, Souven. poét.*, 113 (*Fournier*, 46) ; *Du Clésieux, Exil et patrie* (*Œuv. ch., I*, 202) *et pass.* ; *Saint-Aguet, Perce-neige*, 85 *(Fournier*, 446, *sans div.)* ; *La Morvonnais, Thébaïde des Grèves*, 114 *et* 163 ; *etc., etc.* ; *Desbordes-Valmore, Lettre de femme (Poés. inéd.*, 1*)* ; *Hugo, Ann. fun.*, 6, 15, 28, 33, *Q. Vents, III*, 39 *et* 55, *T. la Lyre, VI*, 20 ; *J. Normand, Moineaux francs*, 25, *et Soleils d'hiver*, 28 *et* 75 *(f.)* ; *H. de Régnier, Cité des eaux, Ode, et Miroir des heures*, 28 *et* 82 ; *G. d'Houville, (Poètes d'auj., I*, 172 *et* 175) ; *M*[me] *de Noailles, Pluie en été (l'Ombre des jours)* ; *etc., etc.*

SUIV. : *A. van Hasselt, Annales romant.*, 1832, *p.* 193. *A. Ségalas, les Fées (A. Séché, Muses Franç., I*, 340*)*.

* **12.3.12.3** CROIS. : *Alletz, Caract. poét.* (1834), *le Roi* ; *Hugo, Ch. du Crép.*, 27, *Chât., VII*, 15, *et Ann. Fun.*, 50 ; *L. Magnier, Fleurs des champs*, 297 ; *Lacretelle, Cloches*, 99 ; *Laprade, Voix du silence*, 8 ; *Banville, Riquet à la Houppe* ; *Zidler, Hochet d'or*, 9.

12.2.12.2 CROIS. : *Alletz, Caract. Poét., Le Marin (f. et m.)* ; *Desbordes-Valmore, Pauvres fleurs*, 209 *(Œuv., III*, 22, *sans divis.)* ; *Montesquiou, Chef. des od.*, 123 ; *Montoya, Folle chanson*, 173 *(gém.)* ; *S.-C. Leconte, Masque de fer*, 149 *(gém.)*.

12.1.12.1 CROIS. : *Juillerat, Solitudes*, 13 *(f.)* ; *Montesquiou, Hort. bleus*, 205. — SUIV. : *Pommier, Colifichets et Jeux de rimes, deux fois.*

11.9.11.9 CROIS. : voir 13.12.13.12.

11.8.11.8 CROIS. : *A. Renaud, Floraison (Nuits Pers.)* ; *Bouchor, Chans. Joy.*, 11 ; *Gilkin, Cerisier fleuri*, 37 *(f.)*.

11.7.11.7 CROIS. : *Haraucourt, le Soir des Noces (Seul)*.

11.5.11.5 CROIS. : *Mercier, Poème de la maison*, 32.

10.8.10.8 CROIS. : La Boderie, Hymnes ecclés., f[os] 26 et 63 (f.) ; Chassignet, ps. 141. *Romances du XIX*[e] *siècle* ; *Laz. Carnot, l'Hirondelle* ; *Béranger, Louis XI, Mon habit* (*gém. avec* 8.8.10.10) *et la Pauvre femme (gém. en huitains, avec ref.)* ; *E. Fouinet, Annales romant.*, 1826, *p.* 123 ; *Gautier, le Soupir du Maure* ; *Rivoire, Prudence (Chemin de l'Oubli)* ; *etc.*

EMB. : *Leconte de Lisle, Chans. écoss. (P. A.)* ; *Delarue-Mardrus, Horizons.*

CROIS. et EMB., déc. mod. : *Porché*, (*Merc. de Fr., janv.*, 1910, *p.* 229).

SUIV. : Navyère, Cantiques saints, 91 (f.).

10.7.10.7 CROIS. : Gilles Durand, 29 (Chanson). — SUIV. (assonances m. et f.) : *La Villehervé, Chanson des roses*, 73.

* **10.6.10.6** CROIS. : Ronsard, Odes, III, 12 et 19 (Becq, 123, sans div. typogr.), et Amours, pièces ret., 46 *(I*, 411, *f.)* ; Desportes, et ps. 140 ; Baïf, ps. 90 (Becq, 349); La Boderie, Hymnes, f[os] 77 (f.) et 157; etc. *Du Clésieux, Exil et patrie (Œuv. ch., I*, 265*)* ; *Banville, A Th. Gautier (Exilés), Odelettes, et Améth.*, 3 *(f.)*. *Cf. Guerne, Flûtes alt., III*, 8 (*décas.* 6 + 4).

SUIV. : Bèze, pss. 41 et 123 (rimes m.) ; B. de Montméia, Poèmes chrét., ode 3 (gém. en huit.) ; La Boderie, Hymnes, f[os] 56, 74, etc. (f.) ; Desportes, ps. 31 ; Du Nesme, Rédemption, 83 (ps. 38) ; Chassignet, pss. 51, 100, 127.

10.5.10.5 CROIS. : G. Durand, Odes, II, 3 ; *Verlaine, I*, 49.

* décas. mod.: *Hugo, Cont., III*, 27, *et Chât., IV*, 4 ; *Laurent Pichat, Avant le jour*, 294, *avec rép. d'Ed. Grenier* ; *Amiel, La part du rêve*, 53 *(gém.)*;

Sully Prudhomme, l'Agonie (Solit.) ; *Bourget, romance* 2 *des Aveux*; *H. de Régnier, Sand. ailée, VI* ; *etc.* ; — décas. 6 + 4 : *Guerne, Flûtes alt., I*, 3.

Emb. : *Vacquerie, Mes prem. ann. de Paris*, 145 (*Crépet*, 556) ; *P. de Bouchaud, Lauriers de l'Olympe*, 72. — Suiv. : *Gineste, Soirs de Paris*, 139.

* **10.4.10.4** crois. : *Du Clésieux, Exil et patrie*, 1834 (*Œuv. ch., I*, 252) ; *Hugo, Gastibelza, Guitare des R. et O. (gém., vers* 7 *et* 8 *ref.), imitée par Méry, Mélod. poét.*, 54 ; *Desbordes-Valmore, Lettre de femme (Pauvres fleurs*, 245 *ou Œuv., II*, 54 ; *gém.), Gautier, I*, 51 *(Clémence)* ; *Beauvoir, Les meilleurs fruits*, 167 ; *Sully Prudhomme, Au bord de l'eau (Vaines tend.)* ; *Verlaine, Invectives*, 26 (*cf. ibid.*, 52) ; *Valade, Nuit de printemps ; Montesquiou, Chef des od.*, 176, *et Parcours*, 329 *et* 347 ; *etc.*

Suiv. : *Le Flaguais, IV*, 104 (*cf. ibid.*, 628); *N. Martin, Ariel*, 100 *et* 104; *Jeantet, Plastiques*, 191.

10.2.10.2 crois. : *Lapaire, Toiles ébauchées*, 78 ; *Montoya, Chans. naïves*, 217 *(décas. mod., gém.)*.

10.1.10.1 suiv. : *Monnier, Vers bellettriens*, 20 (*Genève*, 1888).

9.8.9.8 crois. : *P. Louys, les Stigmates* (*avec* 9.8.8.9 *et* 8.9.8.9) ; *Merrill, Une voix dans la foule*, 77 *(rimes masc.)*.

9.7.9.7 crois. : *Tiercelin, Cloches*, 111.

9.6.9.6 crois. : *Lonlay, Larmes de bonheur*, 41 ; *P. Louys, La Femme aux paons (rimes fém.)* ; *Warnery, Dern. Poés.*, 64.

9.5.9.5 crois. : *P. de Bouchaud, Heures de la Muse*, 195 *(f.) et* 196.

9.3.9.3 suiv. : Bargedé, Odes pénitentes, f° R (le vers de neuf étant coupé 6-3, ce sont de véritables alexandrins à rime intérieure).

9.2.9.2 crois. : *Prarond, Albert, II*, 2.

* 8.7.8.7 crois. : Des Masures, ps. 81; La Boderie, Hymnes, f° 72 ; *dans les Nuits pers. d'A. Renaud : Cavalcade, Sabre en main, et le Festin* ; *Theuriet, I*, 3 *et* 34 *(gém.)* ; *Frank, Poème de la jeun.*, 119 ; *Merrill, Poèmes*, 174 ; *Rivoire, Vierges*, 145.

* **8.6.8.6** crois. : Marot, pss. 72 et 91 (f.), et chanson 31 (f., gém.) ; Peletier, 104 (sans alt.) ; Ronsard, Odes, II, 15 (Becq, 107, f., sans divis. typogr.) ; Bèze, pss. 20 (str. paires en rimes f.) et 65 ; Baïf, ps. 51 (Becq, 336) ; Desportes, pss. 46 et 94 ; etc. La Fontaine, lettre à Racine ; Chansons de Hamilton, Grécourt, Coulanges, Lattaignant, Panard, Boufflers, etc. *Hég. Moreau, la Fermière (gém.)* ; *Aug. Barbier, Rimes légères* ; *Banville, Odelettes, Nous tous*, 32, *Sonn. et cloch.*, 62 ; *Amiel, Jour à jour*, 9 ; *Verlaine, Chans. pour elle*, 3 ; *Aicard, Miette et Noré, ch. I et II (f.)* ; *etc.*

Emb. : Chillac, Œuv., f° 40 (f.). *J. Aicard, Miette et Noré, VII, prélude*; *Toulet, Madrigaux* (*Grande Revue, juin* 1910).

* **8.5.8.5** crois. : Malherbe, Chanson. *Louise Bertin, Glanes*, 155 ; *J. Olivier, Chans. loint.*, 2e éd., 346 *(f.)* ; *Baudelaire*, 29 *et* 142 ; *A. Renaud, Vacillement et Au cimetière (Nuits pers.)*; *Richepin, Car., Thermidor*, 11; *Aicard, Berceuse (Chans. de l'enf.)* ; *Angellier, Chemin des Sais.*, 43 *(f.)* ; *etc.*

Suiv. : G. d'Aurigny, ps. 62 (Trente pss., f° 29).

* **8.4.8.4** crois. : Rob. Garnier, Juives, IV (f.) ; Coyssard, Hymnes sacrés, 8 et 236, et à la suite du Petit Sommaire, p. 6 ; La Roque, Œuv., 43 ; Chassignet, pss. 27 et 86 ; Meynier, Mélanges poét., 70 (ps. 72, gém.); Chansons et romances des XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles : P. Olivier, Chans.

de mét., 347 ; Panard, II, 126 (f.) ; Sedaine, II, 88 ; Léonard, le Rendez-vous ; etc.; *une de Nodier, une de Creuzé de Lessert (Annales romant.*, 1825, *p.* 177, *gém.) ; Desbordes-Valmore, II*, 72 *(gém.) et* 325 *(Poés. inéd.*, 80) ; *Musset, chanson de Fortunio, et Le Mie Prigioni ; Em. Deschamps, II*, 21 *(ballade de Moncrif refaite) ; etc. ; Hugo, Cont., VI*, 2, *Chât., VI*, 6 *(en huitains, avec refrain), Lyre, VI*, 35, *et VII*, 23, *et Dern. Gerbe, Soir d'avril ; Laprade, Idylles hér., II*, 3, *et III*, 2 ; *Banville, les Exilés (à Elisabeth), Nous tous*, 15 *et* 93, *Sonn. et Cloch.*, 5, 36, 51 ; *Eug. Rambert, Poés., six fois ; Sully Prudhomme, Scrupule (Solit.) ; Verlaine, Chansons pour elle*, 7 *(f., gém.) et Invect.*, 48 *(f.) ; Theuriet, la Mésange ; etc., etc.*

Emb. : Jamyn, 226 (gém. avec 6.6.6.6). *P. Reboux, Missel d'amitié*, 35.

* Suiv. : *A. Ségalas, Enfantines*, 105 ; *Mme Penquer, Chants du foyer*, 58 *et* 121 ; *Chantavoine, Poèmes sincères*, 123 ; *Mme Delarue-Mardrus, Occident*, 199 ; *etc.*

8.3.8.3 crois. : Filber Bretin, Poés. amour., 9 (gém. avec 8.6.8.6.) ; *N. Martin, Ariel*, 75 ; *Laprade, Voix du sil.*, 8 ; *Lapaire, Toiles ébauchées*, 15 *(f.)*; *Verlaine, Œuv. posth.*, 99 ; *Mme de Noailles, Ombre des jours, V.*

* Suiv. : Belleau, I, 130 (gém. avec d'autres quatrains). *Em. Deschamps, I*, 250 ; *Musset, Réponse à Nodier, et Œuv. complém.*. 117 ; *Lafagette, Accalmies*, 179 ; *Ch. Frémine, Floréal*, 85 ; *Billaud, Jeune amour*, 99.

8.2.8.2 crois. : *Desbordes-Valmore, II*, 302 *(gém. avec quatre octos.) ; Lonlay, Simples amours*, 73, *Chastes paroles*, 89, *Chansons pop.*, 253 ; *Amiel, La part du rêve*, 53 *(f.) ; Richepin, les Iles d'or, IV (Mes Par.) ; Moréas, Iphig., III*, 1 *(f.) ; etc.* — * Suiv. : *Musset, Œuv. complém.*, 71 ; *Monselet, Poés. compl.*, 1889, *p.* 179 ; *M. Legay, Ritournelles*, 31.

8.1.8.1 crois. : *Montesquiou, Parcours du Rêve*, 11. — * Suiv. : *Hugo, Ball.* 11, *Cromwell, III*, 1, *et V*, 7, *Lyre, II*, 37 *et VII*, 1; *Monselet*, 309 ; *etc.*

7.6.7.6 crois. : Mérault, Hymnes, f° 11 (gém.) ; *Merrill, Poèmes*, 17 *et* 50 *(rimes masc.) ; Le Braz, Chanson de la Bretague*, 151 *(rimes masc.).*

* **7.5.7.5** crois. : La Péruse, Médée, III (f.) ; Des Masures, Trag., 147 (sans alt.) ; Poupo, Muse chrét., 99 (gém.) ; Gamon, Jardinet de poésie, 35 et 36 (f.) ; Is. du Ryer, Temps perdu, f° 45 ; La Motte, X, 242. *A. Gouffé, Dernier ballon, pass. (gém.) ; Fontaney, Poés.*, 142 *(gém.) ; Musset, Œuv. compl.*, 100 ; *Banville, Odelettes, et Nous tous*, 31 ; *Pailleron, le Berceau (f.) ; Mendès, Intermède ; Coppée, Severo Torelli, III*, 6 *(f., gém.) ; Verlaine, Chans. pour elle*, 21 *(gém.) ; Richepin, Blasph., Marches Touran. (rimes masc.) ; Magre, Les Lèvres et le Secret (six fois dont deux f.) ; etc.*

Emb. : *A. France, Noces Cor., I*, 5 ; *Vicaire, le Clos des fées*, 29 *et* 72.

* **7.4.7.4** crois. : Marg. de Navarre, III, 131 (gém.) ; Baïf, I, 38 (f., 4e vers ref.) et 327 (cf. p. 305, abaa, bcbb, etc.). *Le Flaguais, Neustriennes*, 1834, *p.* 230 *(gém.) ; Mme Lesguillon, Midi de l'Ame*, 95 ; *Lonlay, Chansons pop.*, 222 ; *Hugo, Cont., II*, 19, *Art d'être g.-p., XVI*, 1 ; *Richepin, Car., Flor.*, 18, *et Brum.* 20 ; *Blémont, Belle aventure*, 69 *(f.) ; etc.*,

* **7.3.7.3** crois. : Ennetières, Amours de Théagènes, 95. *Hugo, Chans. des R., I*, VI, 15 ; *L. Paté, I*, 20; *Banville, Sonn. et Cloch.*, 21, *et Nous tous*, 49 *et* 90 *(f.) ; Blémont, Pommiers*, 3 ; *Normand, Soleils d'hiver*, 25 ; *etc.*

* Emb. : *Monnier, Poésies*, 54 ; *Gregh, Marine (l'Or des Minutes).*

* Suiv. : Corrozet, fable 20 (cf. J. de la Taille, II, 121 et 128. avec dist. final cc). *Em. Deschamps, I*, 250 ; *Stances de Nodier, dans Musset* ; *L. Colet, Ce qui est dans le cœur des femmes*, 45 ; *Grenier, l'Elkovan, I* ; *Le Vavasseur, V*, 173 *et* 187 *(f.)* ; *Chantavoine, Poèmes sincères*, 53 ; *etc.*

* 7.2.7.2 crois. : *Manuel, Pages int.*, 81 ; *Verlaine, Chans. pour elle*, 11.

7.1.7.1 crois. : *Dodillon, Chanson d'hier*, 75 *(f.)*.

6.5.6.5 crois. : A. Désiré, Cantiques, fº 41 (gém.) ; J. Déplanches, Œuv. poét., 20. *A. Houssaye*, 348 ; *Cosnard, Posthuma*, 54.

* **6.4.6.4** crois. : Guéroult, Chans. spirit., f. 28 (f.) ; Ronsard, Odes, III, 16 (f.) ; Bér. de la Tour, Siècle d'or, 33 (65 st.) ; Baïf, I, 219 (f.) ; Jodelle, Cléop., IV ; Le Houx, 110 ; Mlle des Roches, Sec. Œuv. (éd. de 1604, fos 44 et 54) ; etc., etc. *Desbordes-Valmore, Poés.*, 1819, pp. 129 *et* 139 (*gém. avec* 6.6.6.6), *et Poés. inéd.*, 52 *et* 180 *(gém.), ou Œuv., II*, 141 *et* 306 ; *Hugo, V. int.*, 11 ; *Blaze*, 304 ; *etc. ; Banville, Amours d'Elise (Cariat.), Améth.*, 12 *(f.), Odelettes, Odes fun., Nous tous*, 49 *et* 90 *(f.)* ; *Verlaine, Invectives*, 43 ; *Bergerat, Lyre com.*, 27 ; *etc.*

Suiv. : *F. Jammes, Triomphe de la vie*, 49 *(en assonances)*.

6.3.6.3 crois. : Gody, Odes sacrées, 38 ; Marillac, Cantiques (Psaumes, p. 509). *Mme Lesquillon, Rosées*, 263 *(f.)* ; *Lonlay, Simples amours*, 47, *et Chans. pop.*, 307 *(gém.)*; *Nadaud (Parn. satyr. du XIXe s., I*, 212, *gém.)*.

Emb. : *Rollinat, les Bêtes*, 145 *(gém. avec* 6.6.3.3 *sur les mêmes rimes)*.

Suiv. : *A. des Essarts, Chants de la jeun.*, 191 *(gém.)*.

6.2.6.2 crois. : J. Godard, I, 308 ; les Chansonniers, tels que *Gouffé, pass., Désaugiers*, 57, *Valamont (J. Porchat), Poés. vaudoises*, 188, *etc. (gém. chez tous)* ; *Eug. Chavette* (*Parn. satyr. du XIXe s., II*, 114).

* Suiv. : Chanson de Charles IX, citée par Quicherat, p. 544.

5.4.5.4 crois. : *Montesquiou, Ch.-Souris*, 48, *Paons*, 73, *Hort. bleus*, 182 ; *Gérardy, Roseaux*, 197.

5.3.5.3 crois. : *Cosnard, Tumulus*, 152 (*gém. avec* 5.5.5.3).

* 5.2.5.2 crois. : *Blaze*, 159 ; *Rolland, Matutina*, 65 ; *Eug. Bazin, Rayons*, 277 ; *Richepin, la Mer, Marines*, 9 ; *Guerne, Flûtes alt., I*, 14 *(f.)*.

Suiv. : *Mme Mollard, Grains de sable*, 109 *(gém.)*.

4.3.4.3 crois. : *Cros, Bonne fortune* ; *Marsolleau, Baisers perdus*, 38 *(alt. avec* 4.4.4.4) ; *Blémont, Belle aventure*, 99.

4.2.4.2 crois. : *Richepin, Car., Nivôse*, 13.

Symétrie renversée.

9.13.9.13 crois. : voir 13.12.13.12.

10.12.10.12 crois. : *L. Ménard, Idéal (décas. mod.)*. — Emb. : Métezeau, ps. 118 (f.). — Suiv. : *L. Ménard, Chanson allem. (décas. mod.)*.

* **8.12.8.12** crois. : N. Rapin, p. 25 des Vers mesurés (rimes masc.) ; Tristan, Off. de la V., 47, et Vers hér., 243 (f.) ; Frénicle, ps. 89 ; Desmarets, ps. 124 (f.) ; Godeau, Cant. de Judith (Œuv. chrét. de 1633, p. 91, gém.), et pss. 55 et 95 ; Scarron, VII, 342 (Barbin, V, 266) ; Corneille, ps. 126 (f.) et qq. hymnes ; etc. Rousseau, I, 14 ; Lefranc de Pomp., pss. 76 et 136 (f.) ; Lebrun, III, 10,17, 19, et V, 15. *Chênedollé, Odes, I*, 7, 16 *et* 23 ; *Mollevaut, Elégies*, 17 *(f.)* ; *Denne-Baron, le Lézard, à la suite de la Nymphe*

Pyrène ; *Amiel, Part du rêve*, 22 ; *Sully Prudhomme, Bonheur, VIII* ; *Grandmougin, Choix*, 38 *(f.)*. — * Emb. : Jacqueline Pascal (Pascal, I, 213) ; Godeau, pss. 17 (f.) et 39 (f.) ; Scarron, A la Reine ; Corneille, Imit., III 24 (gém.) et ps. 120. *Leconte de Lisle, Etudes lat.*, 13 ; *Sully Prudhomme, Bonheur, II.* — Suiv. : *Fontaney, Poés.*, 127 ; *Banville, Occidentales.*

7.12.7.12 crois. : Métezeau, pss. 35 (f.) ; *Lafagette, Aurores*, 42. — Suiv. : Métezeau, ps. 120.

6.12.6.12 crois. : Baïf, ps. 8 (Becq, 325, sans div.) ; *Sav. Lapointe, Une voix d'en bas*, 171.

3.12.3.12 crois. : *Alletz, Carct. poét., le Roi (f.).*

9.10.9.10 crois. : *Mme Daudet, Au bord des terrasses*, 7. — Emb. : *Rouquès, Aube juvénile*, 68.

8.10.8.10 crois. : Agneaux, Horace, III, 19 (suiv., ib., I, 19) ; Angot l'Eperonnière, Nouveaux satires, éd. 1877, p. 113 (f.) ; *Valamont (J. Porchat), Poés. vaudoises*, 235 *(gém.)* ; *V. Margueritte, Au fil de l'heure*, 140. — Emb. : *Rouquès, Aube juvénile*, 77.

7.10.7.10 crois. : Durand, Odes, I, 36 ; Bernier de la Brousse, Odes, I, 12 ; Métezeau, ps. 39 (f.).

6.10.6.10 suiv. : J. Martin, Azolains de Bembo, f° 24 (sans alt. de rimes).

8.9.8.9 : voir 9.8.9.8.

7.8.7.8 crois. : *A. Renaud, le Miroir magique et Idylle japonaise (Nuits pers.)* ; *Banville, Sonn. et Cloch.*, 38 *(rimes fém.)* ; *F. de Croisset, Nuits de quinze ans*, 3 *(rimes fém.)* ; *Rouquès, Pour elle*, 49 ; *Merrill, Une voix dans la foule*, 114.

6.8.6.8 crois. : Agneaux, Horace, II, 18 (f.) ; *Lapaire, les Enfants*, 61 *(f.)* ; *Boschot, Poèmes dialogués*, 132 *(rimes fém.)*.

4.8.4.8 crois. : *Alletz, Caract. poét., le Guerrier* ; *Louise Bertin, Nouv. Glanes*, 69 ; *Mme Daudet, Au bord des Terrasses*, 9 *(f.)*.

5.7.5.7 crois. : A. Désiré, Hymnes, fos 16, 51, 54, etc., et Cantiques, fos 15, 46, etc. (rimes masc.) ; *A. Gouffé, Dernier ballon*, 193 *(f.)*.

5.6.5.6 crois. et emb. : Rob. Garnier, Porcie, V.

4.6.4.6 crois. : J. Grévin, Olimpe, II, à la suite du Théâtre, p. 243 (avec refrain 7.4) ; air Vive Henri IV ; La Motte, VIII, 223 (f.) ; *Desbordes-Valmore, Poés.*, 1819, p. 137 *(gém. avec* 6.6.4.6 *suiv.)* ; *Debraux, Chansons*, 1836, *II*, 25 *(f.)* ; *Cosnard, Tumulus*, 150 ; *Vicaire, Heure enchantée*, 159 (*cf. Mistral, Iles d'or*, 472). — Emb. : *Rouquès, Aube juvénile*, 49.

4.5.4.5 crois. : Scudéry, Poés. nouv., 168 (gém.) ; Boileau, Epigr.

3.5.3.5 crois. : Pontoux, Gélod. amour., f° 52 (Œuv., 237) ; *Madeleine, Idylle étern.*, 81 *(rimes m. et f. alt. par quatre)*.

3.4.3.4 emb. : *Vicaire, Heure enchantée*, 100.

IV. — Quatrains dissymétriques

Un vers plus court troisième. — 12.12.10.12 : Racan, ps. 12.

* **12.12.8.12** crois. : Théophile, II, 80 (f.) ; Godeau, pss. 43, 52, 66, 101, 112 ; Corneille, Imit., I, 5, III, 3, et 53 (gém.), et ps. 8. *Hugo, Odes, V*, 4 (2 *str.*) ; *Pauthier, Mélod. poét.*, 145 *(f.)* ; *Anglemont, Roses de Noël*, 21 ;

H. Lucas, Saint-Malo ; *etc.* ; *Boutelleau, Vitrail*, 81 ; *G. Ropartz, Modes mineurs*, 99 *(f.)*. — Emb. : Rotrou, Céliane, I, 4, et Les deux Pucelles, I, 2 ; Godeau, pss. 58, 71, 150 ; Lemaistre de Sacy, Heures de P.-R., onze fois (f.), ou Rec. de 1671, I, 68 sqq. ; Lebrun, III, 9. *Lamartine, Médit., I*, 37 ; *G. Ropartz, Modes mineurs*, 130 *(f., alt. avec* 12.8.12.12 *emb. m,)*. — * Suiv. : Brébeuf, Entret. solit., 12, ou II, 2 ; abbé d'Heauville, Œuv. spirit., 193. *Brizeux, les Bretons*, 18 ; *Baudelaire, le Beau navire*. — aaba, bbcb, etc. : *Le Cardonnel, En forêt.*

* **12.12.6.12** cr. : F. Ménard, éd. Garrisson, 87 ; Benserade, II, 314 (Fournel, II, 591). — * Emb. : Desportes, pss. 65 (f.), 73 (alt. avec quatre alex. emb.) et 124 (f.) ; Fiefmelin, 2e p., fo 14 (f.) ; Chassignet, pss. 70 et 126 (f.) ; Boisrobert, 7e ps. pénit. ; Tristan, Amours (alt.) ; Racan, ps. 100 (gém. avec quatre alex.) ; *Montesquiou, Hort. bleus*, 101. — * Suiv., Tyard, 22 ; Du Ronchot, Amours de Méline, 54 ; Patrix, Misér. de Dieu, 9.

10.10.6.10 suiv. : Scév. de Ste Marthe, Prem. Œuv., fo 73 (f.). — 10.10.5.10 cr., décas. mod. : Le Mouël, Fleur de blé noir, 59 (f.). — 10.10.4.10 emb. : Métezeau, pss. 13 et 32 (f.). — * 10.10.3.10 cr., décas. mod. : *A. Daudet, le Croup.*

8.8.7.8 cr. : *Desbordes-Valmore, Poés.*, 1819, *p.* 145 (*gém. avec* 7.7.7.7). — 8.8.6.8 cr. : Desmarets, Off. de la V. M., 119 ; suiv. : Montfuron, Vers, 37 (f.). — 8.8.4.8 cr. : *Mürger, Nuits d'hiver*, 17 (*gém. avec* 8.4.8.8, *dispos. reprise par Blémont, Belle avent.* 139) ; *Aicard, Rébellions et apais., II*, 17 ; *Delair, Testament poét.*, 159 ; *Caillé, Sous la tonnelle*, 10 ; emb. : *V.-Em. Michelet, Porte d'or*, 153 ; suiv. : *Brizeux, Chanson de Loïc (gém. avec* 8.8.4.4 *suiv.)*. — 8.8.3.8 cr. : *Nadaud, Madeleine* ; * emb. : *Banville, Odelettes.* — 8.8.2.8 cr. : *Veuillot, Couleuvres*, 69 ; *Bouchor, Chansons Joyeuses*, 7 ; *Gilkin, Cerisier fleuri*, 75.

7.7.3.7 cr. : *Banville, Feuilleton d'Arist.*, 9 ; *Verlaine, I*, 125 ; *Le Goffic, Marivone*; emb.: *Delthil, Lambrusques*, 61. — 7.7.2.7 cr.: *Poncy, Regains*, 76.

6.6.4.6 cr. : Ennetières, Amours de Théagènes, 51 (gém. avec 6.6.6.6) ; emb. : *Vicaire, Heure enchantée*, 104 ; suiv. : *Desbordes-Valmore, Poésies*, 1819, *p.* 137 (*gém. avec* 4.6.4.6). — * **6.6.2.6** cr. : *Musset, Ballade à la lune* ; *Burat-Gury, Annales romant.*, 1834, *p.* 309 ; *Gautier, Emaux et Camées* ; *Banville, Odelette à Gautier, Nous tous*, 47, *Sonn. et Cloch.*, 47, *Dans la fourn., Nuit* ; *Houssaye*, 339 ; *Du Plessys, Le 1er livre pastoral*, 51 (*ou Etudes lyriques*, 81) ; *etc.* ; Emb. : *Mendès, Philoméla.* — 5.5.2.5 emb. : *Monselet*, 159 ; *Truffier, Sous les frises*, 53 *(f.)*, *ou Poés.*, 136. — 4.4.2.4 emb. : *Mendès, Poés, nouv. (rimes fém.)*.

Second. — 12.10.12.12 cr. : *Lafagette, Accalmies*, 34 *(f.)*.

* **12.8.12.12** cr. : Malherbe, 74 ; Rotrou, Agés. de Colchos, II, 3-4; Frénicle, ps. 143 ; Godeau, pss. 23, 32 et 144 ; etc. ; Sarasin, Stances ; Corneille, Imit., I, 16, et II, 3, ps. 129, et qq. hymnes. *Hugo, Odes, IV*, 8; *G. Ropartz, Modes mineurs*, 69 *(f.)* ; *etc.* — Emb. : Desportes, 521 (ps. 87, alt.) ; Fiefmelin, 2e p., fo 85 (f.) ; Scudéry, Fils supposé, II, 1 (f.) ; Corneille, Imit., I, 12 (gém. avec 8.8.12.8), et ps. 142. *Le Mouël, Fleur de blé noir*, 65 ; *G. Ropartz, Modes mineurs*, 58 *(m., alt. avec* 12.12.12.8 *emb., f.)*, 87 *(rimes fém.) et* 130 *(m., alt. avec* 12.12.8.12 *emb., f.)*. — Suiv. : Frénicle, ps. 135; *J.-J. Ampère, Heures de poésie*, 173.

* **12.6.12.12** CR. : Desportes, pss. 20, 43 (f.) 50, Œuv., 519, f.) ; et 123 Bertaut, 27 (gém. en huitains) ; Montchrestien, chœur d'Hector ; Hopil, Œuv. chrét. de 1604, f°s 60 (f.), 62 (f.), 79 et 93 ; etc. Chassignet, ps. 40 ; Malherbe, Ballet de Madame ; Godeau, pss. 3 et 6 ; Benserade, Stances (Barbin, VI, 122); *Saint-Félix* (*Fournier*, 459). — EMB. : Desportes, ps. 57 ; Chassignet, pss. 49 et 85 ; — SUIV : Geuffrin, ps. 50 (Cant. des cant., 55).

12.4.12.12 CR : *P. de Bouchaud, Lauriers de l'Olympe*, 209 ; EMB. : Métezeau, ps. 110 (f.). — * 12.3.12.12 CR. : *Desbordes-Valmore, III*, 257, *ou Poés. inéd.*, 158. — 12.2.12.12 CR. : *Montesquiou, Chauves-Souris*, 112.

10.6.10.10 CR. : Desportes, ps. 4 (f.) ; Fiefmelin, 2e p., f° 210 (f.) ; Hopil, Œuv. chrét. de 1603, f° 95 (f.). ; Chassignet, ps. 149 ; * EMB. : Desportes, 517 (ps. 37, alt.) ; pu Peyrat, Essais poét., f° 179 (f.) ; Hopil, Œuv. chrét. de 1603, f° 92 (f). ; SUIV. : Tyard, 27. — 10.5.10.10 CR. : *Guyau, Dans une mine* ; *Tailhade, Poèmes élég.* 7 ; *Montesquiou, Ch.-Souris*, 90. — 10.4.10.10 EMB. : Métezeau, ps. 141 (f.).

8.7.8.8 et 8.6.8.8 CR. : *Merrill, Poèmes*, 128 *et* 22. — 8.5.8.8 CR. : *Warnery, Dern. Poés.*, 82 ; *Privas, L'Amour chante*, 26. — * **8.4.8.8** CR. : Hopil, Parnasse des odes, 306 (f.) ; *J. Olivier, Chans. loint.*, 2e *éd.*, 227 ; *Le Braz, Chanson de la Bretagne*, 71 (*cf.* 8.8.4.8) ; EMB. : *St. de Guaita, Rosa mystica*, 149 ; *Mendès, Poés. nouv.*, 51 ; *Tiercelin, Bretagne qui chante*, 204 ; SUIV. : *Grandmougin, Choix*, 66 *(f., avec ref. intercalé)* ; *Paysant, En famille*, 75. — 8.3.8.8 CR. : Beaujeu, f° 224 (gém. avec 8.8.8.3 emb., et sur les mêmes rimes) ; Daix, Prem. œuv., f° 9 ; *Boschot, Poèmes dialogués*, 159 ; *Durocher, Chansons de là-haut*. 79 (*gém. avec* 8.4.8.4).

7.6.7.7 CR. : *Barbey d'Aurevilly, Poés. de* 1853, *p.* 23. — 7.5.7.7 CR. : *Bourget, Aveux, III*, 1. — 7.3.7.7 CR. : *Mariéton, Hellas*, 36 ; EMB. : *Richepin, Bombarde, Toujours*, 13. — 6.4.6.6 CR. : *Porchat, Souvenirs poét.*, 23 *et* 237; *Silvestre, Ailes d'or*, 107.— 5.3.5.5 SUIV.: *Blémont, Poèmes d'It.*, 21 *(f.)*.

Premier. — 10.12.12.12 CR. : *Guerrier de Dumast, ps.* 145 *et pass.*

* **8.12.12.12** CR. : Godeau, ps. 112 (Œuv. chrét. de 1633, p. 140) ; Frénicle, ps. 16 ; Corneille, Imit., III, 24 (gém.), pss. 101 et 110, et qq. hymnes ; Benserade, II, 81 (Fournel, II, 600) ; Racine, Hymnes (sept fois sur le modèle de Lemaistre de Sacy, Heures de P.-R., éd. de 1659, pp. 471 et 473) ; Malfilâtre, ps. 136. *Chênedollé, Odes, I*, 4 *et* 14 ; *Max. du Camp, Chants modernes*, 187 (*alt. avec* 12.12.12.8) ; *Desplaces, Couronne d'Ophélie*, 57. — * EMB. : Godeau, pss. 8 et 147 (f.) ; Frénicle, ps. 86 ; Corneille, Magnificat (f.) et qq. hymnes ; *Desbordes-Valmore, Poésies*, 1819, *p.* 151 *(m.)* ; *Nodier, le Buisson (Keepsake français*, 1830, *p.* 216*)* (1).

6.12.12.12 CR. : Poirier, Journée du pénitent, 34 (f.) ; EMB. : *Marot, Paradis modernes*, 114. — 4.12.12.12 CR. : Benserade, II, 273 (f., à la suite de 12.12.4 12.12.12.12). — 2.12.12.12 CR. : *Le Mouël, Feuilles au vent*, 103 (le 1er vers répété à la fin, ce qui en fait cinq).

8.10.10.10 CR. : *Gayda, Eternel féminin*, 11 (décas, mod.). — 6.10.10.10 EMB. : Métezeau, ps. 66. — 4.10.10.10 monor. (altération de 10.10.10.4 en-

(1) Dans Léon Dierx, II, 3, 64 et 181, le vers de huit est successivemen- 4e, 3e, 2e et 1er, les strophes étant ou croisées ou embrassées, ou l'un et l'autre alternativement.

chaîné) : [O. de Saint-Gelais et] Blaise d'Auriol, la Chasse, pass. — 7.9.9.9 CR. : *Merrill, Poèmes*, 63 (*cf., p.* 136, *quatre strophes ainsi faites* : 7.8.8.8, 8.7.8.8, 8.8.7.8, 8.8.8.7).

3.8.8.8 CR.. : *Hérold, Au hasard des chemins*, 41. — * 2.7.7.7 CR. : *Hugo, Q. Vents, III*, 25 ; *Montesquiou, Ch.-Souris*, 23. — * 4.6.6.6 EMB. (gém. avec 6.6.6.6 crois.) : voir aux huitains.

Deux vers plus courts derniers. — 12.12.10.10 CR. : Fiefmelin, 2e p., fo 6 ; *L. Ménard, Chanson allemande (décas. mod.)* ; EMB. : Toutain, à la suite d'Agamemnon, 10e chant d'amour (alt.) ; Fiefmelin, 2e p., fo 12 (f.) ; SUIV. : Jodelle, II, 83 (éd. van Bever, 157, f.) ; Fiefmelin, 2e p., fo 68.

* 12.12.8.8 CR. : Frénicle, ps. 34 ; Berthelot, Soupirs amoureux, 120(f.); Benserade, I, 40 (Barbin, VI, 177), et II, 29 (f.), 136, 217 (f.) (Barbin, 203 et 220, ou Fournel, 301, 422 et 530) ; Corneille, 1er ps. pénit., et IX, 526 ; Pavillon, Poés. gal., 30 ; Piron, VII, 406 (ps. 101, pénit.) ; *Hugo, Odes, V*, 4 (3 *str.*) ; *A. Dumas, Rêverie (pour Mme Waldor : voir A. Séché, Muses franç., I*, 211 ; *cf. Mme Waldor, Poésies du cœur*, 75*) ; Desbordes-Valmore, Poésies*, 1830, *II*, 457 ; *Turquety*, 378 *(Hymnes sacrées), Primavera*, 271, *Acte de foi*, 34 *et* 109 ; *J. de Rességuier, Dern. poés.*, 131 ; *Em. Blémont, Poèmes de Chine*, 112 ; *Mme de Noailles, Un soir à Vérone* ; *etc.* — * EMB. : Rotrou, Diane, V, 2 ; Godeau, ps. 146 (f.) ; Benserade, I, 42 (Barbin, VI, 140) et II, 128 et 175 ; *Em. Deschamps, Poème de Rodrigue, VII* ; *Beauchesne, Livre des Jeunes Mères*, 230 ; *Clémence Robert, Paris-Silhouettes*, 85 ; *Bourget*, 4e *romance des Aveux* ; — SUIV. : Rapin, Vers mesurés, 16 (rimes masc.) ; *Fréd. Bataille, Poés. nouv.*, 250.

12.12.7.7 CR. : Benserade, II, 208 (f.) ; EMB. : Benserade, II, 185 (f.) ; *X. Privas, Chans. des enf. du peuple*, 100 (f.).

12.12.6.6 CR. : J. Doublet, 26 élégies et plus. épigr. ; *Eug. Bazin, Rayons*, 31 ; *Cl. Hugues, Roses du laur., III*, 11 ; *Rivoire, Reliques (Chemin de l'oubli)* ; — EMB. : Frénicle, ps. 129 ; *Le Mouël, Feuilles au vent*, 135 *(f.)* ; — SUIV. : J. de Boyssières, Prem. œuv. amour., fos 14 et 117 ; Aubigné, éd. van Bever, 208 ; Div. poés. nouv., 1597, p. 19 ; Coyssard, Hymnes sacrés, 64 (f.); Angot l'Eperonnière, Prél. poét., 84, et Imitations, ode 15. — * 12.12.4.4 CR. : Benserade, II, 314 (Barbin, VI, 217). — 11.11.9.9 : voir 13.12.13.12.

10.10.8.8 CR. : Baïf, Am. de Méline, I, 1 (suivi de 7.7.6.6) ; Le Houx, 93 et 124 ; Augier, Torrent des pleurs funèbres, 33 (f.) ; Fiefmelin, 2e p., fo 225 (f.) ; Chassignet, ps. 140 ; Motin (Recueil de 1627, p. 768) ; P. Gody, Honestes poésies, 206 et 214 (f.) ; *Desbordes-Valmore, Poésies*, 1819 *p.* 122 *(f.)* ; *H. Lucas, Encore le Printemps* ; *Leconte de Lisle, Chanson écoss. (P. A.)* ; — EMB. : J. de la Jessée, 1294 (f.) ; *Mariéton, Hippolyta*, 169 *(décas. mod.)* ; — SUIV. : Ronsard, II, 431 ; Agneaux, Horace, I, 4.

10.10.7.7 CR. : Mariéton, Viole d'amour, 60 (décas. mod.) ; SUIV. : Ronsard, II, 394 (gém.). — 10.10.6.6 SUIV. : Montchrestien, 95 (alt.) ; Colletet, Désesp. amour., 381. — 10.10.5.5 CR., décas. class. : *P. Juillerat, Solitudes*, 3 (f.) ; décas. mod. : *Sutter-Laumann, Par les routes*, 151 *(gém. avec quatre décas.)* ; *Paysant, En famille*, 116 (57 *str.*) ; *X. Privas, Chans. des heures*, 158 ; SUIV., décas. mod. : *Vicaire, A la bonne franquette*, 99. — 10.10.4.4 CR.: *Despax, Maison des Glycines*, 133 *(décas. mod.)*.

9.9.8.8 EMB. : *Merrill, Poèmes*, 182.

8.8.7.7 CR. : Rotrou, Filandre, I, 1 ; *Gilkin, Cerisier fleuri*, 146 *(rimes fém.)* ; EMB. : *Poncy, Bouquet de marguerites*, 81 ; C^sse^ *de Noailles, Mélancolie (Ombre des jours)*. — 8.8.6.6 CR. : Desmarets, Off. de la V. M., pss. 53 et 147 (f.) ; *M. Montégut, Bohème sentiment.*, 37 ; EMB. : Tristan, Vers hér., 276 (f.) ; — SUIV. : J. Peletier, 99 (rimes non alt.) ; R. Garnier, Porcie, II, Cornélie, IV, Juifves, II (tous f.). Cf. Raunié, Chansonn. hist. VII, 293, 303, 305, VIII, 48, IX, 20 et 56 (toujours f.). — 8.8.5.5 CR. : *Blémont, Pommiers en fleurs*, 211 ; *Richepin, Bombarde, Prol. V* ; *Privas, Chans. des heures*, 32. — * 8.8.4.4 CR. : *Turquety, Primavera*, 285 ; *Hugo, Burgr., I*, 5, *Forêt mouillée*, 2 ; *J. Barbier, Gerbe*, 83 *(f.)* ; EMB. : *Richepin, Gueux des champs, III* ; SUIV. : *Brizeux, Chanson de Loïc (gém. avec* 8.8.4.8 *suiv.)* ; *Belmontet, Poés. Guerrières*, 73 *(gém.)* ; *Lachambeaudie, Fleurs de Villemomble*, 7 *(gém.)*. — 8.8.3.3 CR. : *Alice de Chambrier, Au delà* (*Lausanne*, 1885), *p.* 115 *(f.)*.

7.7.6.6 CR. : Baïf, Am. de Méline, I, 1 (précédé de 10.10.8.8). — * 7.7.5.5 EMB. : *G. Vicaire, Noël (Em. bress.)* ; SUIV. : *Max Buchon, Poés.* 42 *(f., alt. avec* 7.5.7.5 *crois.)*. — 7.7.4.4 CR. : *P. Delair, Vie chimérique*, 124 (*gém. avec* 7.7.7.7). — 7.7.3.3 CR. : *Le Flaguais*, 127 *(Marcel)*.

6.6.4.4 CR. : *Hugo, Marie Tudor, I*, 5 (*gém. avec* 6.6.6.6) *et Théâtre en lib., Epée*, 1 *et* 4 ; *J. Barbier, Fleur blessée*, 207 *(gém. avec* 6.6.6.4 *emb.)*. — 6.6.3.3 EMB. : *Rollinat, les Bêtes*, 145 *(gém. avec* 6.3.6.3 *sur les mêmes rimes)*.

Extérieurs. — 10.12.12.10 CR. : *Guerrier de Dumast, pss.* 3 *et* 126 ; *L. Ménard, Chanson indienne et Panthéon (décas. mod.)*.

* **8.12.12.8** CR. : Aubigné, Stances, 7 ; Frénicle, ps. 85 ; Godeau, ps. 7 ; Scudéry, A une dame (Rev. des Cours, 1895) ; Benserade, I, 205 (Sercy, II, 102, ou Barbin, VI, 169, f.) ; Corneille, Imit., III, 35 (gém.), pss. 148, 149, 150, et deux hymnes ; Cottin, Poés. chrét., 124 ; Lebrun, V, 23. *Mis de Valori, Œuv. poét.* 22 ; *Chênedollé, Odes, I (onze fois, dont une f.)* ; *Brault, Poés. polit.*, 87 *et* 101 ; *Bignan, Poés.*, 167 (*Œuv. poét., I*, 288) ; *etc.* — * EMB. : Cl. Bachet, Chans. spirit., 36 ; Théophile, I, 214, et 280 (alt.) ; Frénicle, ps. 84 (f.) ; Corneille, pss. 45 et 50 ; Lebrun, II, 21. *L. Ménard, Pygmalion (alt. avec* 12.8.8.12 *m., dispos. reprise par Bouchor, Symboles,* 1re *série, pp.* 47-82, *et* 2e *série, pass.)* ; *Louise Bertin, Nouv. Glanes*, 22 ; *Haraucourt, Seul, Funérailles* — SUIV. : Boisrobert, Rec. de 1627, p. 578 (f.). — 7.12.12.7 EMB. : Chassignet, ps. 24.

6.12.12.6 CR. : Div. poés. nouv., 1597, p. 32 (anon.) ; * EMB. : Desportes, ps. 63 ; Mathieu, Aman, II (f.) ; Div. poés. nouv., 17 (f., anon.) ; Fiefmelin, f° 91 (f.) ; Métezeau, ps. 76. — 5.12.12.5 CR. : *Hugo, T. la Lyre, VII*, 23. — 4.12.12.4 CR. : *Marsolleau, Baisers perdus*, 11. — 9.11.11.9 CR. : *V. Margueritte, Au fil de l'heure*, 182 ; *Ed. Tavan, Coupe d'onyx*, 167.

8.10.10.8 CR. : *Privas, Chans. vécues*, 62 *(décas. mod., rimes masc.)* ; EMB. : *Max. du Camp, Chants modernes*, 211 (*alt. avec* 10.8.10.8). — 7.10.10.7 CR. : Fiefmelin, 2e p., f° 210 (f.) ; EMB. : Ronsard, II, 465 (gém. avec 7.7.7.7). — * **6.10.10.6.** EMB. : Ronsard, II, 427 (f.); Denisot, à la suite des Cantiques, p. 33 ; Aubigné, éd. van Bever, 211 ; B. de Verville, Soupirs amoureux, f° 22 ; Mathieu, Clytemnestre, II ; Cl. de Bassecourt, Tragi-com., 223 (89 str.) ; Montchrestien, la Carthaginoise, I ; etc., etc., jusqu'à Chassi-

gnet, Mépris de la vie, 83 et 140, et pss. 73 et 124 ; — 5.10.10.5 CR. : *Larguier, Maison du poète*, 110 *(décas. mod.)*.

7.8.8.7 CR. : *Rouquès, Aube juvénile*, 98 *(f.)*. — 6.8.8.6 EMB. : Bèze, ps. 34 (rimes masc.).— 4.8.8.4 EMB. : *Alletz, Caract. poét.*, 22 *et* 44 *(le Poète et le Guerrier)* ; *Bouvelet, Roy. de la terre*, 25. — 6.7.7.6 EMB. : J. de Vitel, Prem. exerc. poét., f° 136 (f.). — 3.5.5.3 et * 2.5.5.2 EMB. : *Le Vavasseur, II*, 370 *et I*, 323 (50 *et* 48 *str.*).

Intérieurs. — 12.10.10.12 CR. : Toutain, Agamemnon, f°s 63 et 73 (f.) ; décas. mod. : *Grandmougin, Nouv. Poés.*, 194, *ou Choix*, 19 *(rimes fém.)*, et *Renée Vivien, Vénus des aveugles*, 143 (*cf.* 10.10.10.12 *et* 12.10.10.12). EMB. : *Sully Prudhomme, Bonheur, IV.* — 12.9.9.12 CR. : *S.-C. Leconte, Tentation de l'homme.*

12.8.8.12 CR. : Godeau, pss. 12 et 131 ; Lem. de Sacy, Heures de P.-R. pass. (Rec. de 1671, I, 76 et 83) ; Corneille, pss. 99 et 122, et IX, 461 ; *Legendre, Son d'une âme*, 54, — * EMB. : Rotrou, Sosies, V, 6 ; Frénicle, ps. 139; Godeau, ps. 141 ; d'Acy, pss. 31, 95 (f.), Magnificat ; *Max. du Camp, Chants mod.*, 201 *(gém. avec* 12.8.12.8 *crois.)* ; *Rességuier, Dern. Poés.*, 93 ; *L. Ménard et Bouchor (voir ci-dessus* 8.12.12.8 *emb.)* ; *Fr. Pittié, Roman de la* 20e *année*, 98 ; *Le Mouël, Fleur de blé noir*, 7 ; *Verhaeren, Villes à pignons*, 28.

12.7.7.12 EMB. : *F. Jammes, le Village à midi (Angelus)*.

12.6.6.12 CR. : Hopil, Œuv. chrét. de 1604, f° 87 ; Frénicle, Prem. œuv. poét., 156 ; Boisrobert, Rec. de 1627, p. 531 (f.) ; P. Le Moyne, 149 ; *Hermant, Mépris*, 116 ; — EMB. : Accasse d'Albiac, Prov., f° 39 (f. ou m.) ; Urfé, Astrée, II, 5 (f.) ; Corneille, ps. 133 ; — SUIV. : Geuffrin, à la suite du Cantique des cantiques, dix « paraphrases chrétiennes » (cinq m., cinq f.) ; Boisrobert, 2e ps. pénit. — 11.9.9.11 CR. : *Haraucourt, Ame nue (l'Orage, f.)*.

10.8.8.10 EMB. : *Sully Prudhomme, Bonheur, III.* — 10.6.6.10 EMB. : Bachet de Méziriac, Délices de 1620, 2e livre, 563 (alt.). — 10.5.5.10 SUIV. : *Billaud, Jeune amour*, 129 *(décas. mod.)*. — 9.8.8.9 CR. : voir 9.8.9.8. — 9.7.7.9 EMB. : Courtin de Cissé, Œuv. poét., f° 87.

8.7.7.8 EMB. : Ronsard, II, 428 (f.). — 8.4.4.8 CR. : *J. Olivier, Chans. du soir* (*Œuv. ch., II*, 237) ; *EMB. : *Frank, Chanson d'amour*, 101 ; *Mme Dauguet, Pastorales* (*Poètes de terroir, II*, 164) ; SUIV. : *Richepin, Gueux des champs, III.* — 7.5.5.7 EMB. : *Merrill, Bergerie sentimentale (rimes fém.) : cf. id., Poèmes*, 152.— 7.4.4.7 EMB. : *Montesquiou, Parcours*, 381.— 5.4.4.5 CR. ou EMB. : *Madeleine, A l'orée*, 96 *(f.)*, 162, 177 *(f.)*, 227, 256 (*cf.* 116 *et* 189).

Premiers. — 10.10.12.12 CR. : Corneille, Imitation, III, 19 (gém. avec 8.8.12.12) ; Racan, ps. 88 ; *Desbordes-Valmore, Elég. et Poés. nouv.*, 63; *Louise Bertin, Glanes*, 127 *(f.)* ; *Guerrier de Dumast, pss.* 24 *et* 93 ; *S.-C. Leconte, Tentation de l'homme (décas. mod.)* ; SUIV. : Jodelle, I, 303. — 9.9.12.12 CR. : *Ropartz, Adagiettos*, 51 ; *Magre, Marchand de pass., III*, 7.

* **8.8.12.12** CR. : Frénicle, ps. 104 ; Desmarets, Œuv. poét. de 1641, p. 54 des Poésies ; Maynard, III, 265 (f.) ; Benserade, I, 87 (Barbin, VI, 145) ; Corneille, Imit., III, 19 (gém. avec 10.10.12.12) et 34 (f.), IV, 13, ps. 30, et qq. hymnes ; *Lebreton, Heures de repos*, 55 ; *S.-C. Leconte, Tent. de l'homme*, 86 ; *Rivoire, Refrain (Chem. de l'oubli)*. — *EMB. : Bertaut, 354 ; Racan, I,

195 ; Boisrobert (Rec. de 1627, p. 522) ; Rotrou, Agés. de Colchos, II, 8 ; Godeau, Cant. de Zacharie (Œuv. chrét. de 1633, p. 113, ou Rec. de 1671, p. 328), et ps. 132 (alt.). — SUIV. : Boisrobert, Stabat (Rec. de 1627, p. 443).

6.6.12.12 CR. : Lingendes, Chanson (Délices, ou Rec. de 1627, p. 641); *Desborde-Valmore, II*, 223 *(gém. avec quatre alex.) ; Hermant, Mépris*, 217 ; EMB. : *Mme Lesguillon, Rayons d'amour*, 313 *(f.)* ; SUIV. : *Blémont, Belle aventure*, 75.

* 9.9.10.10 SUIV. : Malherbe, 71 (Chanson, rimes fém.). — 8.8.10.10 CR. : La Boderie, Hymnes ecclés., fº 12 (f.) ; Desmarets, Œuv. poét. de 1641, p. 34 des Poésies ; SUIV. : Ronsard, II, 409 (rimes masc.) ; La Boderie, Hymnes ecclés., 41 (rimes masc.). — 6.6.10.10 SUIV. : G. Colin Bucher, Poésies, 154. — 4.4.10.10 SUIV. : H. Lucas, Chants de divers pays, 22.

6.6.8.8 CR. : *Fréd. Bataille, Poés. nouv.*, 99 *et* 148 ; *Gab. Martin, Psaumes de la beauté*, 37 ; EMB. : *Roinard, Mort du Rêve*, 185 *(m.)*. — 5.5.8.8 CR. : *Leconte de Lisle, Chanson écoss. (P. A.)* ; *Blémont, Pommiers en fleurs*, 181 ; EMB. : *Mariéton, Hippolyta*, 77. — 5.5.7.7 CR. : F. Colletet, Noëls nouveaux, 13 ; SUIV. : *Desbordes-Valmore, Pauvres fleurs*, 43 (*Œuv., III*, 80). — 3.3.4.4 SUIV. : *E. de Lonlay, Chastes paroles*, 95, *ou Chans. pop.*, 309 *(gém.)*.

Un vers plus long dernier. — 12.12.12.14 SUIV. : *Verlaine, Odes en son honneur*, 13. — 10.10.10.12 CR. : Hopil, Œuv. chrét. de 1603, fº 98 ; Perrin, la Formy ; *Renée Vivien, Cendres et poussières*, 39, *Vénus des aveugles*, 85 *et* 125 *(avec* 12.10.10.10, *décas. mod.)* ; *Magre, Marchand de passions, II*, 8 (*avec* 8.8.8.12) ; EMB. : *Bellessort, Chanson du sud*, 156, *et Mythes et poèmes*, 174. — 9.9.9.12 EMB. : *Magre, Poème de la jeunesse*, 319 *et* 326.

8.8.8.12 CR. : Chillac, Œuvres, fº 49 (f.) ; Lestoille (Rec. de 1627, p. 613); Du Ryer, à la suite d'Argénis et Poliarque, p. 128 (f.) ; Mairet, Silvanire, III, 7 ; Scudéry, à la suite de Lygdamon, p. 201 ; Corneille, Suiv., IV, 1 ; Tristan, Eglogue maritime, 49 ou la Lyre, 122 (f.) ; Frénicle, pss. 101, 120, 149 ; Gomberville, Cantique sur la Naissance de J.-C. (Rec. de 1671, I, 201) ; Godeau, ps. 109. *Nép. Lemercier, Chants hér., Suite*, 33 ; *Desbordes-Valmore, Poés.*, 1830, *II*, 445 *(f., gém. avec* 8.8.8.4 *emb. m.)* ; *Fr. Pittié, Le Roman de la* 20e *année*, 10 *(f.)* ; *Haraucourt, Marée basse (Ame nue)* ; *Fréd. Bataille, Poés. nouv.*, 17. — *EMB. : Auffray, Hymnes et cant. de l'Eglise, 301 (f.) ; Rotrou, Antigone, III, 1 (gém. avec 10.6.8.8) ; Frénicle, pss. 111 et 126 ; Berthelot, Soupirs am., 69 et 74 ; Godeau, pss. 35, 38, 39 ; Scudéry, Poés. de 1649, p. 263 (f.) ; etc. *Th. Gautier, I*, 319 *(gém. avec* 6.6.6.6) ; *Fr. Pittié, Le Roman de la* 20e *année*, 56, 79, 156, *et A travers la vie*, 76 ; *Verlaine, Epigr.*, 29. — SUIV. : Montfuron, Vers, 43, ou Rec. de 1627, p. 943 ; Poés. chrét. de Philotée, 141 (f.) et 145 ; Poirier, Soupirs salutaires, 89. — * 7.7.7.12 CR. : Urfé, Astrée, IV, 3 ; *Rob. Caze, Poèmes Rustiques*, 91 *(f.)* ; EMB. : Métezeau, ps. 126 ; Berthelot, Soupirs am., 37 ; *Aicard, Livre des Petits, VI* ; SUIV. : Tyard, 177.

* **6.6.6.12** CR. : Bertaut, 453 ; Nervèze, Essais poét., fº 72 ; Chassignet, ps. 60 ; Anne Picardet, Odes spirit., 127 ; Gombauld, Amaranthe, acte IV ; Colletet, Jardin des Muses (Suppl. à l'éd. de 1648) ; Lefranc de Pomp., Cant. 6 (Cf. Laujon, Œuv. chois., 1811, IV, 374) ; *Alletz, Caract. poét., Le Marin (f.)*.

10.10.10.11 CR. : *V. Margueritte, Au fil de l'heure*, 163 *(f.)*. — 9.9.9.10 EMB. : *Merrill, Poèmes*, 198. — 8.8.8.10 CR. : Frénicle, ps. 132. *Mme Lesguillon, Rayons d'amour*, 253 ; EMB. : Frénicle, ps. 140 (f.). — 7.7.7.10 EMB. *V. Margueritte, Au fil de l'Heure*, 177 (*rimes fém. : voir plus loin* 7.10.7.7). — 6.6.6.10 CR. : Deimier, Prem. Œuvres, 171 (f.) ; SUIV. : Urfé, Astrée, IV, 6 ; *Nadaud* (*Parn. Satyr. du XIXe siècle, I*, 201, *alt. avec quatre décas. : cf. ibid.*, 111 *et* 174). — 8.8.8.9 : *Merrill, Une voix dans la foule*, 93. — 7.7.7.9 : *id., ibid.*, 95. — 6.6.6.8 CR. : *E. de Lonlay, Amours d'un page*, 29 ; *Verlaine, Invect.*, 46. — 4.4.4.8 CR. : *F. Frank, Chanson d'am.*, 277 *(f.)*.— *4.4.4.6 EMB. : *Vicaire, Au bois joli*, 127.

Troisième. — 10.10.12.10 SUIV. : [*Aubanel, Grenade*, 78 *(décas. mod.)*].

* **8.8.12.8** CR. : Frénicle, pss. 93 (f.), 100 (f.), 116 ; Corneille, Imit., III, 15 ; Scudéry, Poés. nouv., 140 et 149 ; *Ed. d'Anglemont, Roses de Noel*, 18 ; *Blanchemain, II*, 237 ; *Sully Prudhomme, Bonheur, II* ; *Grandmougin, Choix*, 41 *(f.)* ; — EMB. : Beaulieu, fº 230 ; Boisrobert (Rec. de 1627, p. 522) ; Rotrou, Céliane, I, 2 ; Godeau, pss. 81 (f.), 93 (alt.), 97 (alt.), et 136 (gém. avec 8.8.8.8) ; Benserade, I, 125 (gém. avec 8.8.12.6 crois.); Corneille, Imit., I, 12 (gém. avec 12.8.12.12) ; *Verlaine, I*, 89 ; — SUIV. : Boisrobert (Rec. de 1627, p. 508, f.) ; Dalibray, Œuv. poét. de 1653, p. 82 des Vers héroïques.

8.8.10.8 CR. : *Lonlay, Printemps*, 17. — 3.3.7.3 SUIV. : *Gineste, Soirs de Paris*, 49.

Second. — 9.13.9.9 CR. : *voir* 13.12.13.12. — 10.12.10.10 CR. : Benserade, II, 22 (Ballet de 1653).

* **8.12.8.8** CR. : Lestoille (Rec. de 1627, p. 611, ou Barbin, III, 139) ; Frénicle, pss. 94, 114 et 115 (tous f.) ; Godeau, pss. 14 et 119 ; Scarron, VII, 345 (f.) ; Corneille, IX, 499 ; Lebrun, VI, 2 et 7 ; *Hugo, V. int.*, 2 ; *Banville, Occid. (alt. avec quatre alex.)*. — EMB. : Rotrou, Herc. mour., V, 4 ; Corneille, Imit., 26 ; Benserade, II, 122 et 175 (f.) ; *Poncy, II*, 267 *(Le Chantier)* ; *Desplaces, Couronne d'Ophélie*, 45 ; *Bourget, A une marguerite* ; *Ropartz, Nuances*, 43 *(m., alt. avec* 12.8.8.8 *emb. f.)*.

8.10.8.8 CR. : Chansons de 1542 (Rev. d'hist. litt., 1896, pp. 391-2) ; EMB. : *Châteaubriand, Moïse, III* 7 *(alt.)*. — 7.10.7.7 EMB. : *V. Margueritte, Au fil de l'heure*, 176 *(rimes masc.)*. — 6.8.6.6 CR. : Chassignet, ps. 25 ; Et. Durand, Livre d'amour, 72.— 5.7.5.5 CR. : *Verlaine, II*, 240 *(Parallèlement)*. — 5.6.5.5 CR. : *Porchat, Souvenirs poét.*, 54.

Premier.— 12.10.10.10 CR.: voir 10.10.10.12;— SUIV.: Rotrou, Amél., IV,1.

* **12.8.8.8** CR. : Rotrou, Amélie, II, 6 ; Godeau, pss. 56 (f.), 60, 74, 116, 139 ; Corneille, ps. 127 ; Lefranc de Pomp., Prière universelle de Pope ; *Boulay-Paty, Odes*, 210 *et* 217 *(f.)* ; *J.-J. Ampère, Heures de poés.*, 181 ; *Turquety, l'Athée* (*Fournier*, 514) ; — EMB. : Rotrou, Occas. perd., II, 3, Amélie, V, 5, et Œuv. poét. de 1631, p. 9 (gém. avec 12.12.12.8 CR.) ; Benserade, II, 328 (Barbin, VI, 212, ou Fournel, II, 341) ; *Blémont, Belle aventure*, 62 ; *Verhaeren, les Chaumes (les Soirs), et Villes à pignons*, 8 ; *Ropartz, Muances*, 43 *(f., alt. avec* 8.12.8.8 *emb. m.)*.

12.7.7.7 CR. : Godeau, ps. 140 ; Benserade, II, 336 ou 388 ; SUIV. : Gilles Durant, 38. — 12.6.6.6 CR. : Urfé, Astrée, I, 10 (éd. Michaut, 55) ; *Boulay-Paty, Poés. de la dern. sais.*, 207.

10.8.8.8 CR. : *Privas, l'Amour chante*, 62 *(décas. mod.)*. — 10.5.5.5 EMB. :

H. de Saint-Maur, ps. 30 *(décas. mod.)* ; *Canora, Poèmes*, 52. — 8.7.7.7 EMB. : *Madeleine, Idylle étern.*, 59. — 8.6.6.6 CR. : *Gayda, Eternel féminin*, 3. — *8.4.4.4 CR. : *Verlaine, II*, 242 *(gém.)*. — 5.4.4.4 EMB. : *Châteaubriand, Poés. div.* (*gém. avec* 5.5.5.5).

Quatrains à trois mesures. — FORMES A DEMI-SYMÉTRIQUES. — 12.10.12.8 et 12.8.12.10 CROIS. : Corneille, ps. 53, et Imit., III, 11. — 12.10.12.6 CR. : *Sainte-Beuve, Laissez-moi (Fin des poés. ou Livre d'am.)*. — * **12.8.12.6** CR. : Lemaistre de Sacy, Heures de P.-R., éd. de 1659, p. 541 ; Corneille, éd. Marty-Lav., IX, 542 ; *Boulay-Paty, Odes*, 267 ; *Sully Prudhomme, Déclin d'amour (Solit.) et Bonheur, IV*, 292 *et* 331 *(f.)* ; EMB. : *Madeleine, A l'orée*, 11 *et* 155 ; SUIV. : Tristan, Plaintes d'Acante (f.) ; Benserade (Barbin, VI, 193) ; — 12.6.12.8 CR. : Rotrou, Heureuse constance, III, 1 ; EMB. : Godeau, ps. 9 ; *Madeleine, A l'orée, pass. (emb. et crois.)*. — 12.8.12.4 et 12.8.12.3 CR. : *Fuster, la Vie*, 107 *et* 162 *(f.)*. — 12.6.12.3 CR., alt. avec 12.3.12.6 CR. : *Mme J. Bertheroy* (*A. Séché, Muses, II*, 27). — 12.4.12.6 CR. f., alt. avec 12.6.12.4 CR. m. : *Souchon, Elég. paris.*, 35. — 12.4.12.2 EMB. : *Zidler, Hochet d'or*, 162. — 12.6.10.6 CR. : Théophile, I, 192. — 10.8.10.6 SUIV. : Malherbe, 57 (rimes masc.).

*8.7.8.5 et 9.7.9.8 CR. : *Merrill, Poèmes*, 57 *et* 106. — 8.6.8.4 CR. : *Cros, la Dame en pierre* (*Parn. de* 1869). — 8.6.8.3 CR. : *Bellessort, Chanson du sud*, 16. — 8.5.8.2 EMB. : *Rouquès, Pour elle*, 119. — * **8.4.8.2** EMB. : *Sully-Prudhomme, Enfantillage (Vaines tend.)* ; *Cl. Hugues, Evocations*, 312 ; *Germain-Lacour, Temples vides*, 140 ; *Zidler, Hochet d'or*, 53 ; *etc.* — 7.4.7.6 : Scudéry, Poés. nouv., 173. — * 7.2.5.2 SUIV. : *Hugo, Lyre, VII*, 23. — 6.5.6.4 CR. : *Montesquiou, Paons*, 150. — 6.1.3.1 SUIV. : id., *Hort.*, 172 ; etc.

FORMES DÉCROISSANTES. — 12.12.10.8 CR. : *Bellessort, Chanson du sud*, 107. — * 12.12.8.6 CR. : *H. Lucas, le Triton* ; *Sully Prudhomme, Conseil (Vaines tend.)*. — 12.12.8.4 CR. : *Verhaeren, Toute la Flandre*, 49. — 12.10.10.6 CR. : Bachet de Méziriac, 3e ps. pénit. (Délices, dern. recueil, 1620, p. 489). — 12.8.8.6 EMB. : *A. Lefèvre, Epopée terrestre*, 182. — 12.8.8.4 CR. : *Despax, Maison des Glycines*, 175. — 12.6.6.4 CR. : Anne Picardet, Odes spirit., 5 (f.). — 11.7.7.2 EMB. : Hamilton, éd. 1812, III, 338 (f.) et 344 (f.). — 10.8.8.4 CR. : Grécourt, Poés. div., le Médisant. — * 8.8.6.2 CR. : *Cl. Hugues, Chanson des outils*. — 7.7.6.4 SUIV. : Tyard, ode 1 (f.) ; etc.

FORMES DISSYMÉTRIQUES. — * 12.12.8.10 EMB. : Corneille, ps. 123. — * 12.10.8.10 EMB. : Voiture, Stances. — 10.8.12.10 EMB. : Racan, ps. 33. — 8.8.10.12 CR. : Voiture, Chanson (f., alt. avec 8.12.12.12 emb. m.) ; EMB. : Tristan, Plaintes d'Acante et Amours (éd. Madel., 86). — 12.10.8.8 EMB. : Toutain, Agamemnon, fo 38. — * 12.6.8.12 et 6.12.8.12 CR. : Corneille, pss. 111 et 121. — 8.12.12.6 CR. : Boisrobert, Recueil de 1627, p. 578 (f.) ; EMB. : Aubigné, III, 299, et Corneille, ps. 119. — 8.12.12.6 SUIV. : Rec. de 1671, I, 279 (anon.) — *10.12.12.4 CR. : *Sully Prudhomme, Solit., fin.* — 8.12.12.2 CR. : *id., les Adieux (Stances)*. — 7.6.12.12 CR. : Rotrou, Amélie, III, 1. — 12.6.8.8 CR. : Rotrou, Occas. perdue, V, 3. — 8.6.8.12 CR. : du Perron, 113 (La Maynardière, Poètes chrét., 303) ; Chillac, Œuv., fo 55, et dans la Liliade française, fos 43 et 45 (trois complaintes). — * 8.8.12.6 SUIV. : Motin (Délices de 1620, ou Rec. de 1627, p. 777). — * 6.6.3.12 CR. : Urfé, Astrée,

IV, 6 (éd. Michaut, 116). — 11.11.7.10 SUIV. : Rapin, Vers mesurés, 5, 7, 19, 23 (str. alcaïques, rimes masc.). — 8.3.7.7 CR. : *Mme de Noailles, Plaintes d'Ariane (Ombre des jours).* — 2.4.8.2 trigém. : *Désaugiers, la Vie épicurienne.* — Etc.

A quatre mesures : 12.7.10.6 : Baïf, I, 303 (suiv.). — * 8.10.6.12 : Racan, ps. 117. — 9.6.7.4 : *Merrill, Poèmes*, 154. — 10.8.12.3 (f.), 12.10.8.3 et 8.12.8.3 : *Grandmougin, Nouv. Poés.*, 191 *et* 217 *et A pleines voiles*, 159.— 6.4.8.2 : *J. Olivier, Chans. loint.*, 2e *éd.*, 264. — Etc.

Quatrains libres : Malleville, Stances sur une Belle gueuse (alternat. crois. et emb.) ; Brébeuf, Poés. div., pass. ; Benserade, I, 129 ; *Grandmougin, Nouv. poés., pass.* ; *etc.*

LE QUINTIL

1° abaab (1).

* **Vers de douze** : La Jessée, Prem. œuv. franç., 1202 et 1205 (f.) ; Gauchet, Ecclés., fos 5 et 53 ; Vermeil (Muses ralliées, éd. de 1603, p. 203, et Vers funèbres, pp. 26, 35, 73) ; Colony, Temps de loisir, 47, (abaab, bcddc, ceffe, etc.) ; Et. Durand, Livre d'amour, 219 ; Ad. Billaut, 125, 165 (f.) ; *Hugo, Ball.* 3, *et V. int.*, 16 (*Cf. Ball.* 5, *Orient.* 5, *R et O.*, 4, *Cont.*, *II*, 5, *III*, 17) ; *Desbordes-Valmore, I*, 218, *II*, 57, *III*, 76 *et* 81 ; *Anglemont, Nouv. Lég. franç.*, 8 ; *Musset, A Ninon* ; *Laprade, Harmodius*, 5 ; *Leconte de Lisle, le Bernica (P. B. : cf. la Vérandah, et Dans le Ciel clair, des P. T.)* ; *Sully Prudhomme, I*, 132, 142, 278, *II*, 40, 80 *(f.)*, 304 ; *Verlaine, II*, 16 *et III*, 235 ; *Samain, Vieilles cloches (Jardin de l'inf.)* ; *S.-C. Leconte, le Sacrifice d'Hamilcar (Bouc. d'Arès), Sang de Méduse, pass.* ; *etc.*

Vers de onze : *Desbordes-Valmore, II*, 311, *ou Poés. inéd.*, 61.

* **Vers de dix** : Gringore, I, 245 (quintils enchaînés) ; Marot, épigr. ; Du Bellay, Rec. de poésie, ode 10 (Becq, 97, f.) ; *La Morvonnais, Rêves*, 267 ; *Labenski, Empédocle*, 202 ; *Sainte-Beuve, Pensées d'août* ; *Lacretelle, Nuits sans étoiles*, 287 ; *Le Cardonnel, Ville morte* (4 + 6 mélangé de 6 + 4) ; décas. mod. : *V. Hugo, Rhin, lettre* 20, *et Lyre, VI*, 21 ; *Laprade, Idylles hér., II*, 5 ; *Laurent Pichat, Avant le jour*, 201 *et* 285 ; *Valabrègue, l'Amour des bois*, 109 ; *Déroulède, le Turco (avec répét. des deux premiers vers)* ; *Grandmougin, Choix*, 37 *(rimes fém.)* ; *Angellier, Dans la lumière, I*, 31 *(f.)* ; *etc.*

(1) Il est aisé de rapprocher les strophes isométriques et les strophes à clausule de ce type de celles des autres types. Pour les autres strophes hétérométriques, nous indiquerons, par des renvois aux autres types, les correspondances de mesures qui se rencontreront. On aura ainsi le classement des mesures par l'ordre des rimes, concurremment avec les différents ordres de rimes classés d'après les mesures.

Vers de neuf : *Verlaine, III*, 327.

* **Vers de huit** : Gringore, Sottie et moralité, pass. (quintils enchaînés) ; Roger de Collerye, dialogues et monologues, ép. 1 et 2 (quint. ench.), et pp. 73 et 157 (sans alt.) ; Marot, pss. 4 et 15 (f.) ; Du Bellay, à la suite de l'Olive (Becq, 97) ; Ronsard, II, 446 (str. paires en rimes masc.) et 448 (str. alt. : cf. 414) ; Buttet, Odes, I, 3 et 14 ; La Taille, II, 144 ; N. Rapin, Plaisirs du gentilh. champêtre ; etc. ; Desportes, pss. 63 et 102 ; Tristan, Off. de la Ste V. (éd. van Bever, 154) ; Scarron, VII, 258 ; Scudéry, Poés. nouv., 56, 117, 208, 216, 229 ; etc. Rousseau, II, 5 et 15 ; Gentil Bernard, Odes 4 et 9 ; Fontanes, I, 92, 123, 145. *Lamartine, Médit., I*, 28, *II*, 15, 21, 26, *Harm., IV*, 2, *Poés. div.*, 5 ; *Hugo, Odes, IV*, 10 *et* 16, *Ball.*, 1, 6 *et* 15, *Or.*, 12 *et* 27, *F. d'aut.*, 25 *et* 37, *et T. la Lyre, VI*, 38 ; *P. Lebrun, la Vallée de Champrosay* ; *Musset, l'Andalouse, A Suzon* ; *Sainte-Beuve, Jos. Delorme, dix fois* ; *Laprade, Livre d'un père*, 7, *Voix du silence*, 8 *et* 14 ; *Banville, Sang de la Coupe, et Odes funamb.* ; *Sully Prudhomme, I*, 66, 68, 199, 389, *II*, 15,58,193 ; *Theuriet, le Rouge-Gorge* ; *etc., etc.*

***Vers de sept** : Ronsard, Odes, III, 6 (Becq, 118) ; Toutain (dans Vauquelin, Forest., II, en tête) ; Simon Goulart (dans les Poèmes chrétiens de Montmeja, p. 94) ; Montchrestien, 132 ; Chassignet, ps. 22. *Fontaney, Médora* (*Keepsake français*, 1830, *p.* 218) ; *Desbordes-Valmore, Pleurs*, 293 ; *Hugo, V. int.*, 17 ; *Lamartine, Recueill.*, 16 ; *Th. Gautier, la Basilique, Ballade, Déclaration* ; *Laprade, Odes et poèmes, III*, 7, *Idylles hér., II*, 4, *et III*, 2 ; *etc.*

Vers de six : Baïf, I, 205 ; G. de Poetou, Grande liesse, f° 41 (f., gém.) ; Lasphrise, éd. 1870, p. 50 ; J. de Schelandre, Tyr et Sidon, II. *Hugo, Odes, V*, 25, *F. d'aut.*, 37, *les Jumeaux, II*, 1 ; *Lamartine, Harm., III*, 13 *et IV*, 6 ; *Musset, Œuv. complém.*, 122-3 ; *Th. Guiard, Lucioles*, 113 (51 *str.*) ; *A Pommier, Océanides*, 40 ; *Theuriet, I*, 207 ; *etc.*

* Vers de cinq : *Hugo, F. d'aut.*, 37 ; *J. Lesguillon, Emotions*, 206 ; *Zidler, Hochet d'or*, 243. — * Vers de quatre : *Hugo, Angelo, II*, 4.

Strophes à clausule). — 13.13.13.13.12 : *Merrill, Poèmes*, 215.

* **12.12.12.12.8** : *Hugo, Odes, IV*, 7 *et* 9, *V*, 7 *et* 11, *Ball.*, 5, *Orient.*, 33 ; *P. Lebrun, le Ciel d'Athènes* ; *Lamartine, Médit., I*, 11, *et Recueil.*, 9 ; *Esquiros, Hirondelles, sept ou huit fois* ; *Th. Lebreton, Heures de repos*, 15 (*Fournier*, 297) *et* 81, *et Espoir*, 197 ; *Sully Prudhomme, les Destins* ; *Leconte de Lisle, le Pavot (D. P.)* ; *etc.* — * **12.12.12.12.6** : *Saintine, Annales romant.*, 1825, *p.* 203 ; *Hugo, F. d'aut.* 22 (2 *str.*) *et T. la Lyre, V*, 4 ; *Mme Tastu, Plainte* (2 *str.*) *et Saint-Valry, A Mme Tastu* (*Fragm. de poés.*, 199) ; *Esquiros, Hirondelles*, 199 ; *L. Ménard, Prométhée* ; *Leconte de Lisle, le Talion (P. T., f.)* ; *etc.* — 12.12.12.12.5 : *H. de la Morvonnais, Rêves*, 255. — 12.12.12.12.4 : *H. Lucas, Heures d'amour*, 116, *ou Choix*, 72 (5e *vers ref.*) ; *Lafenestre, Dans les blés (id.)*.

*10.10.10.10.6 : *Dovalle, Qu'aimez-vous ?* — * **10.10.10.10.5**, décas. class. : La Boderie, Hymnes ecclés., f° 75 (f.) ; décas. mod. : *Leconte de Lisle, Christine (P. B.)* ; *L. Ménard, Chans. allem.* ; *J. Tellier, Sérénade* ; *Blémont, Ame étoilée*, 125 ; *etc.* — **10.10.10.10.4** : *Bouilly et Moreau, Le premier pas* (5e *vers ref.*) ; *Desbordes-Valmore, Elég. et Poés. Nouv.*, 158 (*Œuv., II*, 157) ; *A. de Loy, Feuilles au vent*, 143 ; *Poncy, II*, 120 (*Le Chantier* : *cf. ib.*, 185) ; *Mme de Ségur, Si j'étais roi* ; *Jeanne Loiseau, Poés.* ; *Jouy, Muse à Bébé*, 61.

8.8.8.8.6 : Scarron, VII, 306 ; *F. Fertiault, Voix amies*, 162. — * **8.8.8.8.4** : Scudéry, Poés. nouv., 125 (5e vers ref.) ; *Reboul, l'Hirondelle du troubadour* ; *Rességuier, Prismes poét.*, 61 ; *Soulary, Lyon* ; *Sully Prudhomme, Jaloux du printemps (Solit.)* ; *R. Gineste, Chattes et Chats*, 81. — **8.8.8.8.2** : *H. de Saint-Maur, Le dernier chant*, 268 ; *Amiel, La part du rêve*, 48 *(f.)* ; *Borrelli, Chanson, en tête des Rimes d'argent* ; *J. Barbier, Fleur blessée*, 191 ; *Silvestre, Fleurs d'hiver*, 129 *(f.)* ; *Rostand, Chanson dans le soir* ; *etc.* — 6.6.6.6.3 : *E. de Lonlay, Larmes de bonheur*, 11. — 5.5.5.5.3 : *Poncy, Chanson de chaque métier*, 215.

Strophes à clausule double. — 12.12.12.10.10 : *L. Ménard, Endymion* (décas. mod.) ; — **12.12.12.8.8.** : Mme Deshoulières, Poésies ; *Mme Tastu, à Guizot* ; *Fontaney, Annales rom.*, 1830, *p.* 327 ; *Turquety, Acte de foi*, 51 ; *Lebreton, Nouv. heures de repos*, 79 ; *Millien, Prem. poés.*, 372 ; *Rostand, Chantecler, I.* (Cf. 2°, 4° et 7°). — ***12.12.12.6.6.** : Corneille, Imit., I, 3 ; Lebrun, I, 16 ; *Sainte-Beuve, Imité d'Ovide* ; *Mme Tastu, à Châteaubriand* ; *L. Ménard, dans Prométhée.* — 12.12.12.5.5 : *L. Ménard, dans Euphorion* ; *G. Martin, Psaumes de la beauté*, 119 *(f.)*. — 10.10.10.8.8 : *E. de Lonlay, Amour et Jeunesse*, 50 (*cf.* 3°). — 10.10.10.5.5 : *Privas, L'Amour chante*, 3 (décas. mod.). — *10.10.10.4.4 : *Hugo, R. et O.*, 27. — 8.8.8.4.4 : *L. Paté, III*, 14 ; *Jeanne Loiseau, Souffles d'orage* (1).

Strophes dissymétriques régulières (2). — * **12.8.12.12.8** : *Hugo, Odes, V*, 13 *(trois str.)* ; *Lamartine, Harm. poét., III*, 11 ; *Saintine, Annales romant.*, 1830, *p.* 248 *(f.)* ; *Eug. Devéria, dans le Perce-Neige de Mme Ménessier-Nodier, p.* 21 ; *Gautier, I*, 18 *(f.)* ; *etc. Sully Prudhomme, Combats intimes (Solit.), Hasard (Prisme), Dans l'Eternité (Epaves), et Bonheur, III et XII* ; *Amiel, Jour à jour*, 263 ; *Theuriet, I*, 69 ; *etc*, (cf. 3° et 7°). — **12.6.12.12.6** : Toutain, Agamemnon, 8e chant d'amour, f° 69 ; La Jessée, 737, 744 ; Le Digne, Entretien de l'Amour, f° 8 ; Auffray, Hymnes et cant. de l'Eglise, 341. *Turquety*, 57 *et* 166 *(Amour et foi, et Poés. cathol.)* ; *A. de Latour, Vie intime*, 151 ; *Van Hasselt, Annales romant.*, 1834, *p.* 195 ; *Desbordes-Valmore, Croyance* (*Pauvres fleurs*, 25, *ou Œuv., II*, 11) ; *Olivier, les Deux voix* (*Poés.*, 1907, *p.* 63) ; *Lacretelle, Cloches*, 65 (*alt. avec* 12.6.12.6) ; *Larguier, Isolements*, 93 *(f.)*. Cf. 2°, 5°, 7°. — ***8.12.8.8.12** : Lebrun, II, 15, III, 12 et 24 ; *Rolland, Au fond du verre*, 24 (cf. 3° et 7°).

10.8.10.10.8 : *Privas, L'amour chante*, 160 (décas. mod.). — 10.6.10.10.6 : *Warnery, Dern. Poés.*, 89. — 10.5.10.10.5 : *J. Loiseau, Poés.* (décas. mod.) ; *cf.* 6°. — 8.6.8.8.6 : Buttet, Odes, I, 22 ; Métezeau, ps. 90 ; *Eggis, Poés.*, 128 ; *Parodi, Triomphe de la paix, III.* — *8.4.8.8.4 : *Blaze*, 299 ; *Silvestre, Aur. loint.*, 140 ; *Pailleron, Chanson.* — 7.5.7.7.5 : *Amiel, La part du rêve*, 27 ; *J. Barbier, la Gerbe*, 13 *(f.)*. — *7.3.7.7.3 : *Hugo, T. la Lyre, V*, 18 ; *Bouchor, Fleur des eaux*, 3 *(Poèmes de l'amour)*. Cf. 6°. — 6.4.6.6.4 : *Blaze*, 227 *et* 229. — *6.3.6.6.3 : *Banville, Chanson de ma mie (Stalact.)*.

Strophes irrégulières : Un vers plus court. — * **12.12.12.8.12** : Scu-

(1) Cf. 5°, et aussi 12.12.12.4.4 et 6.6.6.4.4 à 3°, 8.8.8.6.6 et 8.8.8.5.5 à 10°.

(2) Cf. les strophes dissymétriques régulières du type *aabab*, qui sont d'une autre forme, le premier vers court étant troisième.

déry, Cabinet, 200 ; *Belmontet, Poés. et hist.*, 49, *et Poés. des larmes*, 176 *et sqq.* ; *S.-C. Leconte, Tentation de l'homme, III* (*cf.* 2°, 3°, 4° et 5°). — 12.12.12.6.12 : *Mme Tastu, Adieux* (*Œuv.*, 324) ; *Mls de Valori, Œuv. poét.* 44 ; *Musset, A mon ami Edouard B.* ; *Montégut, Bohême sentimentale.*, 50 (cf. 3°, 6° et 10°). — 12.12.8.12.12 : *Le Flaguais, IV*, 368 ; *Séb. Rhéal, Chants du psalmiste, II*, 85 (cf. 2° et 3°). — 12.12.6.12.12 : *Renée Vivien, Etudes et préludes*, 151 (cf. 2° et 4°). — 12.8.12.12.12 : *Schuré, Vie Mystique*, 110 ; *X. Privas, Chans. du peuple*, 42. — 12.6.12.12.12 : Gauchet, Ecclés., f° 90 ; Auffray, Hymnes et cant., 147. *J. Boissière, Provensa*, 214 (cf. 4° et 5°). — 12.5.12.12.12 : *Signoret, Poème* 1. — 8.12.12.12.12 : *J. Travers, Gerbes glanées, II*, 97 (cf. 3° et 4°). — 10.10.5.10.10 (décas. mod.) ; *Cl. Hugues, Soirs de bataille*, 47 (cf. 10.5.10.10.10 à 2°). — 7.5.7.7.7 ou 7.2.7.7.7 : *Marrot, Paradis modernes*, 60 (cf. 7.7.7.2.7 à 2°, 7.7.7.1.7 à 4°, 8.8.8.3.8 et 7.3.7.7.7 à 6°.

Deux vers plus courts. — 8.8.4.8.4 : Auffray, Hymnes et cant., 223 ; *Valabrègue, Chans. de l'hiver*, 109. — 7.7.5.7.5 : *A. Barbier, Voix du sort (Rimes légères)* ; *Valabrègue, Chans. de l'hiver*, 113 (1). — ***8.12.12.12.8** : Chevreau, poés. 55 ; La Motte, VIII, 105 (ps. 31) ; Lebrun, V, 7 ; *Hugo, Odes, IV*, 5 ; *Th. Lebreton, Heures de repos*, 61 ; *Peyrat, Arise*, 226 *et* 256 ; *Belmontet, Poés. des larmes*, 51 ; *Vinet, Poés.*, 303 (2). — 12.12.8.8.12 : *Nolhac, le Mont Eryx* (cf. 3°, 4°, 8°, 10°). — 8.8.6.6.8 : Tristan, la Lyre, 38. — 6.6.4.4.6 : *P. Dupont, Prière des enfants* (cf. 7.7.3.3.7 à 10°). — 12.8.12.8.12 A. Chénier, Odes, trois fois ; *Th. Lebreton, Heures de repos*, 195 (cf. 3° et 4°). — 12.6.12.6.12 : Auffray, Hymnes et cant., 216 ; La Garenne, à la suite des Bacchan., ou Olivier, 417 (3). — 10.12.12.10.12 : Roy, Œuv., 1727, II, 22 ; — 8.12.12.8.12 : Frénicle, ps. 69 ; *Peyrat, Arise*, 183 ; *Paysant, En famille*, 167 (cf. 3°, 4°, 6°). — 12.10.10.12.12 : *L. Ménard, dans Endymion.*

Trois vers plus courts. — **12.12.8.8.8** : Chevreau, poés. 28, et Œuv. mêlées, Poés., 148 ; Benserade, II, 140 (Barb., VI, 194, ou Fournel, II, 426) ; *Lebreton, Heures de repos*, 273 ; *Cl. Hugues, Roses du laurier, III*, 10 (cf. 6°). — ***12.8.12.8.8** : M.-J. Chénier, III, 329 ; *Le Flaguais, Œuv., II*, 325 ; *Lebreton, Espoir*, 189 ; *Lamartine, Vers à mon chardonneret (Préface de Geneviève)* ; *Sully Prudhomme, Stances, Consolation* (Cf. 2°, 3° et 4°). — 8.12.12.8.8 : Corneille, Imit., III, 23 ; *Boitel, Feuilles mortes*, 3 *ou* 11 ; *Turquety*, 206, *dans Poés. cathol.* (cf. 2° et 3°). — 8.8.12.12.8 : Chevreau, poés. 29 (cf. 2°, 3°, 4°). — 6.6.6.12.12 : *Poncy, I*, 111, *dans Marines* (cf. 8.8.8.12.12 à 2°). — Cf. aussi *Aubanel, Grenade*, 248 (8.8.12.8.12 alt. avec 8.8.12.8.8 abbab).

Quatre vers plus courts. — *8.8.8.8.12 : A. Chénier, Poés. div., fragm. 6 ; *A. Demesmay, Tradit. popul.*, 301 ; *Bouchor, Poèmes de l'Amour, l'Amour divin*, 8 (cf. 2°, 3°, 4°) ; — 6.6.6.6.12 : Hopil, Œuv. chrét. de 1603, f° 88 (cf. 2°, 4°, 7°, et le quatrain 6.6.6.12). — 10.10.10.12.10. : *Le Mouël*,

(1) Cf., pour ces deux formes, les strophes hétérométriques régulières de *aabab*.

(2) Cf. 2°, 3°, 4°, 5°, 6° et 8°, et aussi 6.12.12.12.6 à 4° et 5.10.10.10.5 à 10°.

(3) Cf. 2°, 4°, 6°, et aussi 10.6.10.6.10 et 10.5.10.5.10 à 2°, 3° et 4°.

Dans le manoir doré, 59. — 8.8.8.12.8 : *Chênedollé, Odes, I*, 29 (cf. 6° et 6.6.6.12.6 à 8°). — 8.8.12.8.8 : Corneille, Imit., III, 59 ; Scudéry, Poés. nouv., 256 ; *Le Flaguais, III*, 417 (cf. 2°, 3°, 8°). — 8.12.8.8.8 : Cassagnes (Rec. de 1671, I, 221) ; *Brizeux, Fleur d'or, IX*, 7 (cf. 3°, et 12.8.8.8.8 à 2° et 3°).

Sur trois mesures. — 12.10.8.8.10 : Toutain, Agamemnon, f[os] 43, 46 (f.) et 65. — 12.8.12.8.6 : Odes de La Motte. — 6.6.12.12.8 : Dalibray, Œuv. poét. de 1653, Pompe funèbre, IV, 3. — 12.8.6.6.8 : Tristan, une chanson de la Lyre. — *12.8.12.4.4 : *M[me] de Visme de Wegmann, Jardin des Hesp.*, 109 (cf. *ibid.*, p. 19, en abbab).— 8.12.8.8.4 : Scudéry, Poés. nouv., 123. — 10.10.10.12.6 : *Sully Prudhomme, Un sérail (Stances).* — 7.6.7.7.2 : A. Gouffé, Ballon perdu, 65 (5[e] vers ref., f.). — Etc.

2° aabab.

* **Vers de douze** : Gauchet, Ecclés., f° 10 ; Coyssard, Somm. de la doctr. chrét., II, fin ; Desportes, pss. 29 (f.) et 56 (f.) ; Le Digne, Couronne de la V. M., 242 (ps. 142) ; Chassignet, pss. 47, 58, 91 et 117 ; Marillac, ps. 139 (f.) ; A. Billaut, 172. *Hugo, Odes, V*, 9 *et* 10, *et Ball.*, 2 ; *Desbordes-Valmore, Elég. et Poés. nouv.*, 121 ; *M. du Camp, Chants modernes*, 353 *et* 359 ; *Sully Prudhomme, le Bonheur, III. Cf.* aabcb, ccded, eefgf, etc. *dans Zidler, Terre divine*, 111.

Vers de dix : Trois couplets de Marot, des chansons 23 (f.), et 29 (r. m.) ; Bèze, ps. 57 (f.) ; Desportes, pss. 15, 42 et 131 ; Métezeau, ps. 134 (f.) ; — (décas. mod.) : *Lacretelle, Nuits sans ét.*, 270 ; *Godet, le Cœur et les Yeux*, 142 ; *Haraucourt, le Vent (f.).*

* **Vers de huit** : Marot, ps. 143 ; Sibilet, Iphig., f° 29 ; Ronsard, Odes, IV, 8 (f.) ; Desportes, Cléonice, fin (f.) et pss. 12 (f.), 18 (f.), 35, 40, 54, 58, 82 ; etc. Motin, Médit. sur le Memento (Temple d'Apollon, I, 513, et autres recueils) ; Saint-Amant, I, 274 ; Pellisson, Rec. de 1671, I, 322. *Hugo, Chât., II*, 4 (*cf. ibid., II*, 2) ; *G. Vicaire, Em. bress., Premier soleil* ; *etc.*

* **Vers de sept** : Tyard, Chanson des Erreurs am. ; Ronsard, II, 443 ; Baïf, II, 43 ; etc. ; Desportes, ps. 41 (f.) ; Saint-Amant, I, 237 ; *Juillerat, Solitudes*, 8.

*Vers de six : Vauquelin, Foresteries, I, 13 ; La Roque, Œuvres, 707 ; *Eggis, Poés.*, 190 *(f.).* — Vers de cinq : Hopil, Œuv. chrét. de 1604, f° 149 (f.).

Strophes à clausules : *12.12.12.12.8 : *Hugo, Odes, V*, 9 ; *Boulay-Paty, Odes nationales*, 89, 135, 149 ; *Clémence Robert, Paris-Silhouettes*, 231. — 12.12.12.12.6 : Lefranc de Pompignan, Poés. sacr., II, 5 ; *Eug. Villemin, Herbier poétique*, 187. — 12.12.12.12.4 : *Sully Prudhomme, les Adieux (Stances).* — 10.10.10.10.5 : La Boderie, Hymnes ecclés., 75 (décas. 6 + 4.) — 10.10.10.10.4 : *Sainte-Beuve, Refrain* ; *Boulay-Paty, Odes*, 298. — 8.8.8.8.4 : *J. Olivier, Chans. loint.*, 2[e] *éd.*, 145 (5[e] *vers ref.*) ; *G. Marc, Soleils d'oct.*, 129. — 8.8.8.8.3 : *Blémont, Belle aventure*, 35. — 6.6.6.6.4 : G. Bachet, Chans. spirit., 85.

Strophes dissymétriques régulières : * 12.12.8.12.8 : Racan, ps. 52 (f.) ;

Boulay-Paty, Elie Mariaker, 25 ; *Juillerat, Lueurs matinales*, 15 ; *Sully Prudhomme, Fleur sans soleil (Stances)*. Cf. 6°. — 12.12.6.12.6 : Hopil, Œuv. chrétiennes de 1604, f° 61 (f.). — 10.10.6.10.6 : J. de Schelandre, Tyr et Sidon, III. — 10.10.5.10.5 : Baïf, Antig., V, 3 (décas. mod.). — 10.10.4.10.4 : Vernes fils, Poés., 1786, p. 107. — *8.8.6.8.6 : Mellin de Saint-Gelais, I, 121 (f.) ; G. d'Aurigny, ps. 139 (Trente pss., f° 51) ; Baïf, I, 195 et 306 (f., Becq, 147) ; Tahureau, II, 141 ; Rob. Garnier, Cornélie, III ; Lestoille (Rec. de 1627, p. 619, f.) ; Mauduit, Izabelle, 57 (f.) ; Malleville, 352 ; Martial de Brive, Parn. Séraph., 88 (f.). — *8.8.4.8.4 : Saint-Gelais (?), dans Déploration de Vénus, 32 (f.) ; Taillemont, Tricarite, f° 107 (f.) ; *Hugo, Chât., VII*, 3 ; *Sully Prudhomme, Prière au printemps (Solitudes)* ; *Angellier, Chem. des Sais.*, 127 *(rimes fém.)* ; *Zidler, Hochet d'or*, 99, *et Lég. des écol.*, 208. — 7.7.5.7.5 : J. Godard, I, 318 (f.).

Strophes irrégulières. — 12.12.12.8.12 : Benserade, II, 127 (Fournel, II, 414). — 12.12.8.12.12 : *H. de la Morvonnais, Thébaïde*, 180. — 12.12.12.8.8 : *G. Deschamps, Rythme de la Vie*, 178. — 8.12.12.12.8 : Chevreau, 141 ; Le Brun, Odes. — 12.8.12.8.8 : Piron, VII, 416. — 8.12.12.8.8 : Corneille, Imit., III, 23. — 8.8.12.12.8 : *Rollinat, Dans les brandes*, 6 *et* 29. — 12.8.8.8.12 : Sarasin (Sercy, IV, 162). — 8.8.8.12.12 : Marguerite de Valois (dans Feugère, Femmes poètes, 92, f.,) ; anon., dans Satires de Régnier, Sigogne, Motin, etc., 1625, f° 44 (f.) ; Martial de Brive, Parn. Sér., 95. — 8.8.8.8.12 : Tristan, Off. de la Ste V., 549. — 8.8.12.8.8 : Godeau, ps. 51 ; Corneille, Imit., III, 59 ; *Boulay-Paty, Odes*, 265. — 12.8.8.8.8 : Th. Corneille, Charme de la Voix, V, 3.

12.12.6.12.12 : Desportes, ps. 101 ; Chassignet, pss. 74, 79, 82 (f.) 104 et 118. — 12.6.12.12.6 : Chassignet, ps. 38 (f.) — 12.6.12.6.12 : Métezeau, pss. 101 (f.) et 142. — 12.6.6.12.6 : *Mme de Visme de Wegmann, Jardin des Hesp.*, 39. — 6.6.6.6.12 : Rosset, Chanson (Nouv. Rec. de 1609). — *12.12.8.12.6 : La Fare, trad. d'Hor., II, 14. — 12.12.6.8.12 : Corneille, Imit., IV, 14. — *12.12.12.6.2 : *Hugo, Q. Vents, III*, 10 ; *G. Deschamps, Rythme de la vie*, 190.

10.5.10.10.10 : *Millien, Poés. nouv.*, 122. — 8.4.4.8.4 : *Schuré, Chants de la mont.*, 129 (cf. 8°). — 7.3.7.3.7 : Satyre Ménippée, Chanson (cf. 6°). — *6.2 (ou 3). 6.6.6 : Voiture, Chanson ; Martial de Brive, Parnasse Sér., 42, 194 et 375.

3° abbab.

*** Vers de douze** : Gauchet, Ecclés., fos 31, 66 (f.) et 75 (f.) ; Métezeau, ps. 67 ; Ménard, éd. Garrisson, 101 ; Ad. Billaut, 172 ; *Lebreton, Espoir, quatre fois* ; *Leconte de Lisle, Qaïn et pass. (onze fois, dont cinq dans les P. B.)* ; *Dierx, I*, 130, *et II*, 126 ; *S.-C. Leconte, Boucl. d'Arès*, 91 (45 *str.*), *Tent. de l'homme*, 66, 70, 73 *et* 154, *Sang de Méduse*, 133 *et* 143 ; *etc.*

Vers de dix : Bèze, ps. 124 ; Le Caron, la Claire (pièces de quinze vers, numérotées avec les sonnets : 46-58, 61-63, 67-69, m. ou f., qqf. rimes f.) ; Gauchet, Ecclés., f° 41 (f.) ; Métezeau, ps. 65 ; Ducis, Œuvres, III, 292 et 302. *Desbordes-Valmore, Pauvres fleurs*, 243 ; *Lamartine, Poés. inéd.*,

206 ; — (décas. mod.) : *Privas*, *Chans. vécues*, 110, *et l'Amour chante*, 17.

*** Vers de huit** : Bèze, ps. 132 (rimes m.) ; Beaujeu, f° 227 ; Sponde (Premier Recueil de R. du Petit Val, 1598, f° 18) ; J. Godard, Nouvelle Muse, 131 ; Scarron, VII, 264 (f.) ; Lalane, dans Sercy, I, 276, ou Barbin, IV, 199 (f.) ; *M[is] de Belloy*, *Légendes fleuries* ; *Sully Prudhomme*, *la Forme (stances)* ; *Laprade*, *Livre d'un père*, 23 ; *Verlaine*, *Bonheur*, 19 *(cinq str. sur deux rimes)* ; *Dierx*, *II*, 71 ; *Theuriet*, *I*, 51 ; *etc.*

*** Vers de sept** : Baïf, III, 77 ; Beaujeu, f° 259 ; Chaulieu, Contre la corruption du style. *Verlaine*, *Epigr.* 2. — Vers de six : *Blaze*, 276. — Vers de cinq : *J. Olivier*, *Chans. du soir* (*Poés.* 216, *ou II*, 125) ; *Privas*, *Chans. chimér.*, 7 *(gém. en dizains)*. — Vers de quatre : *Jeantet*, *Plastiques*, 90.

Strophes hétérométriques. — 12.12.12.10.12, 10.12.12.12.12, 10.12.12.10.12 et 10.12.10.12.12 : Guerrier de Dumast, pss. 15, 40, 58, 62. — *12.12.12.12.8 : Frénicle, ps. 103 ; Rousseau, I, 12 ; *P. Borel*, *Raps.*, 24 ; *Lebreton*, *Nouv. heures*, 183, *et Espoir*, 249 ; *Dierx*, *II*, 138 ; *Val. Gille*, *Cithare*, 111. — 12.12.12.8.12 : Prades, Œuv. poét., 62 ; Benserade, II, 223 ; — 12.12.8.12.12 : Bouillon, 169 ; Roy, II, 142 ; — 8.12.12.12.12 : Frénicle, ps. 25. — 12.8.12.12.8 : Aubigné, III, 298 ; *Lebreton*, *Heures de repos*, 141. — 8.12.12.12.8 : *Latour*, *Vie intime*, 29 (*éd.* 1871). — 12.12.8.8.12 : *Aicard*, *Jeanne d'Arc*. — 12.8.12.8.12 : *Le Mouël*, *Dans le manoir doré*, 88 *(f.)*. — *8.12.12.8.12 : Lebrun, II, 22 ; *Boulay-Paty*, *Odes*, 269 (*cf.*, *ibid.*, 241, 10.8.12.8.10). — 8.8.12.12.12 : Frénicle, ps. 15. — 12.8.12.8.8 : Godeau, ps. 113 ; Rohault, Instit. chrét., 29 ; M.-J. Chénier, III, 314 ; *Turquety*, *Acte de foi*, 18. — 8.12.12.8.8 : *Juillerat*, *Solitudes*, 31.— *12.8.8.12.8 : Chanut (Rec. de 1671, II, 120) ; Rohault, Institution chrét., 41 ; *Sully Prudhomme*, *IV*, 216. — 8.8.12.12.8 : Corneille, Imit., II, 6 ; *Rollinat*, *Dans les Brandes*, 6 *et* 29. — 8.12.8.8.12 : Frénicle, ps. 83. — 8.8.8.8.12 : Rec. Pellisson-La Suze, II, 82 ; *Turquety*, *Acte de foi*, 3 ; *Delthil*, *Tentations*, 82 (*cf. Aubanel*, *Grenade*, 248). — 8.12.8.8.8 : *F. Frank*, *Chants de colère*, 53 (*cf. Aubanel*, *ib.*, 306). — 12.8.8.8.8 : *H. de Saint-Maur*, *ps.* 60. — *12.7.12.7.12 : *Baudelaire*, *le Poison* (cf. 7.12.7.12.12 à 7°). — 12.12.12.6.12 : *H. de la Morvonnais*, *Rêves*, 253. — 6.6.2.12.12 : *Verlaine*, *Chans. pour elle*, 13. — *12.12.12.4.4 : *Rostand*, *Samarit.*, *I*, 5. — 12.8.12.4.4 : voir 1°. — Etc.

10.10.10.8.8 : Martial de Brive, Parn. Sér., 98 ; — 10.6.10.6.10 : Cl. Binet (dans La Péruse, f° 157 ou p. 154) ; — 10.10.6.6.6 : Cl. Garnier, Amour victorieux, f° 213. — 8.6.8.8.8 : *Fréd. Bataille*, *Poés. nouv.*, 93. — 8.8.8.8.4 : *J. Olivier*, *Donald*, 1, *et Chans. du soir* (*Poés.*, 228, *ou II*, 245) ; *Eug. Rambert*, *Poés.* ; *Rob. Caze*, *Poèmes rust.*, 60 ; *Theuriet*, *II*, 228 ; *Duvauchel*, 73, *etc.* — 8.8.4.8.8 : *Richepin*, *Bomb.*, *Epilogue* 6. — 8.4.8.8.8 : *J. Olivier*, *Héléna*. — 8.8.3.8.8 : *P. Borel*, *Rhapsodies*, 89 ; — 8.8.8.8.2 : *Cl. Hugues*, *Evocations*, 226, *et Zidler*, *Hochet d'or*, 6 ; — 7.7.3.7.3 : *P. Borel*, *Rhaps.*, 89 ; — 6.6.6.4.4 : *J. Olivier*, *Donald*, 89. — 6.6.6.6.2 : *J. Olivier*, *Chans. du soir (Œuv. ch.*, *II*, 370 ; 5[e] *vers ref.)*. — 3.4.4.3.5 : *Angellier*, *Chem. des Sais.*, 212 *(rimes fém.)*.

4° ababa (1).

***Vers de douze** : Desportes, 523 (ps. 138) ; Gauchet, Ecclés., f°s 17 et 86 (f.) ; B. de Verville, Soupirs amour., f° 9 ; Aubigné, III, 73 ; Chassignet, ps. 142 ; Métezeau, pss. 57 (f.) et 81 ; Théophile, I, 83 (alt.) ; Tristan, la Lyre 146 (f.). *Leconte de Lisle, Prière védique (P. A.)* ; *Sully Prudhomme, dédicace des Vaines tend.* ; *Dierx, II*, 146 ; *Theuriet, Champ de bataille* ; *Verlaine, II*, 19 ; *Guyau, Mes vers d'hier soir* ; *H. de Régnier, Prem. poèmes, pass.* ; *Mme Daudet, Au bord des Terrasses*, 23, 27 *et* 79 ; *etc.*

***Vers de dix** : Métezeau, pss. 86 et 130 (f.) ; Racan, ps. 112 (f.) ; Mis de Surville, 51. *A. des Essarts, Chants de la jeunesse*, 167 ; *Laprade, Voix du silence*, 8. — décas. mod. : *Grandmougin, Poés. nouv.*, 317 (*Choix*, 166) ; *Guyau, En Provence* ; *J. Boissière, Provensa*, 99 *(f.)*.

***Vers de huit** : J. Poictevin, ps. 89 (alt. avec le quatrain de décas.) ; Ronsard, Odes, IV, 32 (Becq, 148) ; La Jessée, 1080 (f.) ; Cl. Garnier, Amour victorieux, f° 138 ; Métezeau, pss. 96, 111 (f.) et 116 ; Boisrobert, ps. 1 (Rec. de 1627, 441, alt.) ; Tristan, Vers hér., 350 (f.) ; Malleville, 170 (alt.) ; *S. Lacroix, Annales Romant.*, 1830, *p.* 262 ; *Marmier, Poés. d'un voyageur*, 103 ; *Banville, Odelette à Sainte-Beuve (m.)* ; *Laurent Pichat, Réveils*, 141 ; *L. Dumur, Lassitudes*, 38 (*Cf. Verlaine, II*, 30).

Vers de sept : Beaujeu, f° 109 ; Corneille, Imit., III, 15. *Richepin, Bomb., Hier*, 5 ; *Privas, l'Amour chante*, 70 *(m.)*. *Cf, Hugo, Art d'être g.-p., VI*, 7. — Vers de six : ? — Vers de cinq : *N. Martin, Ecrin d'Ariel*, 35, *et Louise*, 31 ; *Frank, Chanson d'amour*, 123 (*cf. Verlaine, II*, 198).

Strophes hétérométriques. — 12.12.12.12.8 : Métezeau, ps. 72 (f.) ; Piron, VI, 241 (f.) ; *Cas. Delavigne, Méssen.*, 6 ; *Dierx, II*, 41, 140, 150 ; *Paysant, En famille*, 80. — 12.12.12.8.12 : Corneille, IX, 550 ; *Le Flaguais, I*, 389. — 8.12.12.12.12 : *Hugo, Chât., VI*, 3. — 12.12.12.8.8 : *Canora, Poèmes*, 59 *et* 87. — 12.8.12.8.12 : G. Chevalier, Œuv., 151 ; *Ajalbert, Sur le vif*, 117 *(cf. Baudelaire, l'Irréparable)*. — 8.12.12.12.8 : Métezeau, ps. 83 ; *Grandmougin, Choix*, 30. — 12.12.8.8.12 : Charleval, 15 (Sercy, II, 191). — 8.12.12.8.12 : Frénicle, ps. 30. — 12.8.12.8.8 : *Paysant, En famille*, 56. — 8.12.8.12.8 : Cassagnes (Rec. de 1671, I, 220) ; *Grandmougin, Nouv. poés.*, 175 *(f.)*. — 8.8.12.12.8 : Frénicle, ps. 91 ; Benserade, II, 61 ou 65 (Fournel, II, 401). — 8.8.12.8.12 : Benserade (Fournel, 306). — 8.8.8.8.12 : Lebrun, Odes ; *Silvestre, Poème de mai.* — Strophes var. d'alex., avec ou sans octos : *Grandmougin, Choix*, 2.

*12.12.12.12.6 : Aubigné, III, 82 (éd. v. Bever, 23). — 12.12.6.12.12 : Montchrestien, 226. — 12.6.12.12.12 : Desportes, ps. 123 (alt. avec 12.6.12.12) ; Chassignet, pss. 57 et 80. — *12.6.12.6.12 : Métezeau, ps. 56 ; *Theuriet, I*, 12. — 6.12.12.12.6 : Aubigné, III, 201, et éd. van Bever, 213 (autre pièce) ; cf. 6.12.10.12.6, III, 89, ou IV, 393. — 12.6.6.12.12 : Frénicle, ps. 113. — 6.6.6.6.12 : Frénicle, ps. 50. — 12.4.12.12.4 : *D. Lesueur*

(1) En principe, les strophes des quintils des formes 4, 5, 6, 8, sont masculines chez les classiques, et alternes chez les modernes.

(Jeanne Loiseau), dans A. Séché, Muses, II, 189. — 2.12.12.12.2 : voir le quatrain 2.12.12.12. — 6.12.10.12.6 : voir ci-avant. — 12.6.12.8.8 : Corneille, Imit., I, 7 (alt.). — *10.8.8.8.12 : *Musset, Rhin allemand* (cf. 8°). —10.5.10.5.10 : *Privas, Chans. vécues*, 174 *(m., décas. mod.)*. — 10.10.10.10.5 La Boderie, Hymnes ecclés., f° 18 (f.). — 10.10.10.10.4 : *Cas. Delavigne, Memmo, IV* (2e *moitié des couplets, f.*) Cf. 6°. — 6.10.6.10.7 : Cl. Bachet, Chans. spirit., 60. — 8.8.8.8.4 : *Frank, Chanson d'amour*, 171 ; *Lapaire, Rimouères d'un paysan*, 33 (5e *vers ref.*) ; *Privas, Chans. Vécues*, 78 *(f.)*. —4.8.8.8.4 : *A. Gouffé, Ballon perdu*, 165 et 187 : cf. Raunié, Chansonn. hist., pass. — 8.8.8.8.3 : *Richepin, Car., Brumaire*. — 7.7.7.1.7 : *J. Normand, Moineaux francs*, 17.

5° **abbba**.

Str. isom. — *Vers de douze : *Leconte de Lisle, le Suaire de Mohammed (P. T.)* ; *Guy Ropartz, Modes mineurs*, 14 *(f., alt. avec quatre alex. emb. m.), et Muances*, 65 ; *Viélé-Griffin, Poés.*, 59 *(rimes masc.)* ; *Samain, Jardin de l'Inf.*, 201, *Symph. hér. (Chariot d'or) et Poèmes inachevés*. — Vers de dix : Belleau, I, 140 ; *Dubois-Guchan, Pléiade latine*, 98 ; *Privas, Chans. vécues*, 168 *(f., décas. mod.)*. — *Vers de huit : Malleville, 65 et 70 ; *J. de Rességuier, Prismes poét.*, 17 ; *Frank, Poème de la jeun.*, 122 ; *Boutelleau, Vitrail*, 93 ; *Samain, Hiver (Jard. de l'Inf.)* — Vers de sept : *Bouchor, Chans. Joy.*, 28 ; *Magre, Marchand de passions, II*, 2. — Vers de cinq : *Privas, Chans. sentim.*, 34 *(gém. en dizains)*. — Vers de quatre : *J. Vuy, Echos des bords de l'Arve*, 2e *éd.*, 1859 *(Genève), p.* 39.

Str. hétérom. — 12.12.12.12.8 : *A. Ségalas, Poésies pour tous*, 73. — 12.12.12.8.12 : *Mme Delarue-Mardrus, Fig. de proue*, 212. — 12.12.8.12.8 : *Gilkin, la Nuit*, 303. — 8.12.12.12.8 : *Latour, Vie intime*, 95. — 12.6.12.12.12: *G. Deschamps, Rythme de la Vie*, 284. — 12.6.12.12.6 : *Saint-Georges de Bouhélier, Chants de la vie ardente*. — 9.9.9.9.5 : *Warnery, Dern. Poés.*, 19. — 8.8.8.8.5 : *A. Silvestre, Roses d'oct.*, 129. — 8.8.8.8.4 : *Frank, Poème de la jeun.*, 61. — 8.8.8.4.4 : *Canora, Poèmes*, 54. — 8.4.4.4.4 : *Mme Lesguillon, Rayons d'amour*, 127 (1er vers répété). — 8.8.8.8.2 : *Privas, l'Amour chante*, 134 *(f.)*. — 7.7.7.7.5 : *Magre, Marchand de passions, I*, 2.

6° **aabba**.

Str. isom. — Vers de douze : Ronsard, Odes, IV, 33 ; G. Guéroult, Hymnes du temps, 85 ; J. de Sponde (Rec. de Raphaël du Petit Val, 1604) ; Benserade (Fournel, II, 320) ; *Lacretelle, Nuits sans étoiles*, 51 ; *Vaucaire, Effets de théâtre*, 105 ; *Sutter-Laumann, Par les routes*, 252. — Vers de dix : Marot, Chansons 19, 20, 33 ; Corrozet, fab. 31 (sans alt.) ; Guéroult, Chans. spirit., f° 47 ; Métezeau, pss. 123 et 145 (f.). — * Vers de huit : Marot, Chanson 6 et ps. 13 ; Bèze, ps. 96 (f.) ; Du Bellay, II, 303 ; Vauquelin (Becq, 229) ; Magny, Odes, II, 161 ; etc. R. Garnier, Antigone, I (rimes masc.) ; Desportes, ps. 141 (f.) ; Chassignet, ps. 119 ; Chapelle, Ode à

Carré. *Boutelleau, Vitrail*, 115 ; *Harel, la Bonne auberge* (*Œuv.*, 89). — *VERS DE SEPT : Peletier du Mans, 94 (sans alt.) et Amour des amours, 144 ; Ronsard, V, 16 (Becq, 156) ; G. Guéroult, Hymnes du temps, 46 ; Magny, Odes, II, 74 (alt.) ; Le Digne, Fleurettes, fº 94. — VERS DE SIX : *Verlaine, II*, 228. — VERS DE CINQ : *F. de Croisset, Nuits de quinze ans*, 28.

Str. hétérom. — 12.12.8.12.8 : Tristan (Bernardin, Tristan, p. 611). — 8.12.12.12.8 : *Beauchesne, dans les Perce-neige de Mme Ménessier-Nodier, p.* 125 ; *H. de Latouche, Adieux*, 281.— 8.12.12.8.12 : *G. Ropartz, et P.-R. Hirsch, Intermezzo*, 82. — 12.12.8.8.8 : *J.-J. Ampère, Heures de poés.*, 177. — 8.8.8.12.8 : Bouillon, 91. — 12.12.12.12.6 : Baïf, II, 363 ; *Mme Valdor, Poés. du cœur*, 29 ; *Canora, Poèmes*, 148 (*cf., ibid*, 165, 12.12.6.12.12). — 12.12.12.6.12 : Desportes, ps. 64 (f.) ; Chassignet, ps. 71 (f.). — 12.6.12.6.12 : Desportes, ps. 79 (f.) ; Chassignet, pss. 75 (f.), 78 (f.), 137 (f.). — 10.8.8.8.10 : Ronsard, II, 402, et Peletier, 106 et 108. — 10.10.10.10.5 : *G. Martin, Psaumes de la beauté*, 135. — 10.5.10.10.5 : *Angellier, Chemin des Saisons*, 75. — *10.10.10.10.4 : *Cas. Delavigne, Memmo, 1re moitié des couplets* ; *Hugo, T. la Lyre, VII*, 16. — 8.8.8.3.8 : *Delthil, Lambrusques*, 88. — 7.3.7.7.7 : Belleau, I, 46. — *7.3.7.7.3 : Marot, 43 Etrennes (dont 23 f.) ; Chaulieu, II, 262 ; *Brizeux, Fleur d'or, IX*, 9. — 7.3.7.3.7 : *Popelin*, 28.

7º **ababb**.

Str. isom. — *VERS DE DOUZE : Gauchet, Ecclés., fº 24 (f.) ; Métezeau, pss. 15 et 92 ; Benserade, II, 287 (gém. avec 12.12.12 12.12.7) ; *Lacretelle, Nocturnes*, 203 ; *E. Augier, Poés.*, 59 *(abab b)* ; *J. Loiseau, La Main de la Momie* ; *Grandmougin, De la terre aux étoiles*, 79 *(Choix*, 89*)*. — VERS DE DIX : Métezeau, ps. 4 ; *Bellessort, Chanson du sud*, 50. — VERS DE HUIT : G. d'Aurigny, ps. 34 (f.) ; Ronsard, II, 414 (3 str. sur 5) ; Ch. Fontaine, Ruisseaux, 142 (f.) et Ode 5 ; Baïf, III, 96 ; Guy de Tours, Prem. Œuv. poét., 83 (I, 67) ; *Blaze*, 256 ; *Lacretelle, Nocturnes*, 229 ; *Silvestre, Roses d'oct.*, 133 ; *Verlaine, Chansons pour elle*, 1 ; *P. Mariéton, Livre de Mélancolie*, 123 ; *Warnery, Dern. Poés. (Lausanne)*, 11. — VERS DE SEPT : ? — *VERS DE SIX : Vauquelin, Idillie 1 ; *Desbordes-Valmore, III*, 123. — VERS DE QUATRE : *J. Olivier, Chans. loint.*, 2e *éd.*, 245 (*Œuv. ch., II*, 222).

Str. hétérométr. — 12.12.10.12.10 : *Guerrier de Dumast, ps.* 134 ; — 12.12.12.12.8 : *Nép. Lemercier, Chants hér., Suite*, 65 ; *Le Mouël, Bonnes gens de Bret.*, 57 *(f.)* ; *Roger Milès, Cent pièces*, 91. — 12.12.8.12.8 : *Mme de Visme, Ombre des oliviers*, 133 (cf., *de la même*, 12.12.12.8.8, *dans la Rev. des D.-M., déc.* 1909, et 8.6.8.6.4, *dans Légendes et chansons*, 13 *et* 84). — 12.8.12.12.8 : *Lamartine, le Génie dans l'obscurité (Harm.)*. — 8.12.8.8.12: *Mis de Custine, dans le Perce-Neige de Mme Ménessier-Nodier, p.* 75. — 7.12.7.12.12 : Métezeau, ps. 93. — 12.12.12.12.6 : Gauchet, Ecclés., fos 26 et 50 ; Benserade, II, 76 ou 84 ; *Desbordes-Valmore, Poés.*, 1819, *p.* 155-157, *ou Œuv., II*, 137 (*le* 5e *vers répète en partie le* 2e). — 12.6.12.12.6 : *Rameau, Vie et mort*, 109 *et* 287. — 6.6.6.6.12 : Lefranc de Pomp. — 12.12.12.12.3 : *Desbordes-Valmore, Elég. et Poés. nouv.*, 128 (*Œuv., II*, 145). — 10.10.10.10.8 : Le Houx, 140. — 5.5.5.5.10 : *L. Durocher, Chansons de là-haut*, 210. —

*8.8.8.8.4 : *J. Olivier, Œuv. ch., II*, 466 ; *Sully Prudhomme, Epaves*, 38. — 8.4.8.8.8 : *Guyau, Près et loin (avec répétition des deux premiers vers pour clausule)*. — 8.8.8.8.2 : *Haraucourt, Seul*, 3e *romance*. — 6.6.6.6.4 : *J. Olivier, Chans. loint.*, 2e *éd.*, 89. — 6.4.6.4.4 : *Juillerat, Lueurs matinales*, 26.

8° abbaa.

Str. isom. — *Vers de douze : *Silvestre, Roses d'oct.*, 79 ; *Clair Tisseur*, 183 ; *Goudeau, Chans. de Paris*, 6 ; *Quillard, Lyre hér.*, 19 ; *P. Souchon, Elég. paris.*, 113. — Vers de dix : Guéroult, Chans. spirit., f° 26 ; Le Houx, 146 ; Gauchet, Ecclés., f° 48 (f.) ; Métezeau, ps. 107 ; *Desbordes-Valmore, II*, 130 ; (décas. mod.) : *Laprade, Idylles hér., III*, 2 ; *Dierx, II*, 44 *et* 106. — Vers de huit : Le Houx, 82 ; *Desbordes-Valmore, Poés.*, 1830, *II*, 413 *et* 441, *et Les Pleurs*, 317 (*Œuv., I*, 251, *et II*, 119, 153, 265) ; *Lafagette, Mélod. païennes*, 67 ; *Laprade, Livre d'un père*, 5 ; *Silvestre, Chem. des Etoiles*, 97 (*Cf. Aubanel, Grenade*, 48). — Vers de sept : *Blémont, Pommiers en fleurs*, 282. — Vers de six : *Blaze*, 241, 244, 267.

Str. hétérom. — 8.12.12.12.8 : *Dierx, II*, 51. — 12.12.8.8.12 : *Le Cardonnel, Poèmes*, 15 *(rimes masc.)*. — 8.8.12.8.8 : *H. de Saint-Maur, ps.* 33. — 12.12.12.12.6 : *Dierx, Parnasse de* 1866, *et Œuv., I*, 202, *et II*, 163. — 6.6.6.12.6 : *Desbordes-Valmore, II*, 288. — 10.8.8.8.12 : *Sainte-Beuve, le Brigand (cf.* 4°*)*. — 12.8.12.8.6 : Sarasin (Sercy, IV, 87). — 10.10.10.10.6 : Des Masures, Trag., 239 (f., ps. 140). — *10.10.10.10.4 : Marot, ps. 14 ; Guéroult, Chans. spirit., f° 13 ; Bargedé, Odes pénit., ode 13. — 8.8.8.8.4 : Marot, ps. 5 (f.) ; G. d'Aurigny, ps. 40 (f.) ; Bèze, ps. 64 (f.) ; *Coran, I*, 152 ; *H. de Saint-Maur, ps.* 125. — 8.8.8.4.8 : *Frank, Poème de la jeun.*, 109. — 8.4.4.8.4 : *Dsse de Rohan, Lucioles*, 117. — 8.8.8.8.2 : *J. Normand, Soleils d'hiver*, 103. — 8.8.8.2.8 : *Blémont, Belle aventure*, 64. — *8.3.4.8.6 : *Béranger, Les Bohémiens* (*le* 4e *vers répète le* 1er). — 7.4.4.7.7 : *Guerrier de Dumast, ps.* 55.

9° Quintils variés.

Vers de douze : Mis de Surville, Les Trois Plaids d'or, p. 135 des Poésies de Clotilde ; *Musset, Sur la naissance du Cte de Paris*. — Vers de dix : Mis de Surville, 35, 43, 51, 59, 161. — Vers de huit : Chapelle, Contre l'usage des rideaux ; Mis de Surville, 149. — Vers de douze et huit : Brébeuf, Poés. div., 291 (*Cf. Blémont, Belle aventure*, 176).

10° Quintils irréguliers.

aaabb. — Vers de douze : *J. Lahor, l'Illusion*. — Vers de huit : N. Rapin, 196 (5e vers ref.) ; Lestoille, Chanson (f., Rec. de 1627 ; le 2e vers est répété après le 4e). — Vers de sept : Baïf, I, 338 (f.) ; — Vers de cinq : *Tampucci, Quelques fleurs*, 248 *(gém.)*. — 8.12.12.12.12 : *H. de Latouche, Adieux*, 321 (5e *vers ref.*). — 12.12.8.8.12 : *Boulay-Paty, Poés.*

de la dern. sais., 45. — 12.12.12.6.12 : Pern. du Guillet, 34 (sans alt.). — 12.12.6.12.12 : *A. Barbier, Poés. posth.*, 198. — 10.10.10.10.7 : *J. Canora, Poèmes*, 45. — 4.4.10.10.10 : Rotrou, Célimène, II, 2 (rimes fém.) ; Scudéry, à la suite du Trompeur puni, p. 159. — 8.8.8.6.6 : Tyard, 113 ; *Fréd. Bataille, Poés. nouv.*, 126. — 8.8.8.5.5 : J. Godard, Œuv., I, 243 (f.). — 8.8.8.4.8 : *J. Olivier, Chans. loint.* (*Œuv. ch., II*, 220). — 7.7.7.7.4 : Saint-Gelais, Chanson (Rec. de 1547, ou Déploration de Vénus, 37) ; *Verlaine, Cauchemar.* — 6.6.6.6.1 : *Blanvalet, Poés. compl.*, 147.

aabbb. — Vers de huit : *Montesquiou, Paons*, 5 *(rimes masc.)*. — 12.12.6.6.12 : Belleau, I, 137. — 8.8.6.6.6 : Alione, Op. Joc., ou Poés. franç. — 8.8.8.8.3 : *M. Monnier, Vers bellettriens*, 63. — 7.7.3.3.7 : *J. Olivier, Œuv. chois., II*, 450.

aabcc, bbdee, ddfgg, etc. : Ronsard, II, 453 (octos.).

ababc, cdcde, efefg, etc. : Hégémon, la Colombière, f° 60 (décas.).

abab, bcdcd, defef, etc. (cf. *ababb*) : *Sutter-Laumann, Par les routes*, 97 (5.10.10.10.5).

aabbc, ddeec, ffggc, etc. : *Verlaine, Sagesse, I*, 21 (*décas. : cf. ibid.*, 23).

aabcb, ccded, eefgf, etc. : *Verlaine, Œuv., II*, 264 ; *Zidler, Terre divine*, 111.

aaaab, bbbbc, etc. : Sibilet, Iphig., début (10.10.10.10.6).

aaaab, ccccb, ddddb, etc. : *La Grasserie, Nature*, 211.

Monorimes : *P. Marrot, Paradis moderne*, 7 *(octos.)* ; *Haraucourt, le Vent (décas. mod., rimes fém.)*.

LE SIXAIN

I. — Sixains isométriques a double tercet (1)

***Vers de douze** : J. Martin, Azolains de Bembo (2) ; Ronsard, I, 210, 250, 253, II, 170 (Becq, 114), IV, 184 et 261 (f. partout, sauf IV, 184) ; Magny, Odes, II, 5 (f.) ; Jodelle, éd. van Bever, 240, 251, 252 (tous f.) ; Aubigné,

(1) Pour les formes isométriques, nous mettons à la suite des autres les sixains à tercet final *cbc* (au lieu de *ccb*). Pour les autres formes, afin de simplifier, nous indiquons par une parenthèse la rime finale (*c*), quand elle se rencontre, sans préjudice des mentions (*f.*) pour les strophes féminines et (*alt.*) pour les strophes alternes, du moins chez les classiques, où elles sont rares. Ainsi la mention (*f.*) seule équivaut à $mmf\ m^2m^2f$; la mention (*cf.*) équivaut à $ffm\ f^2mf^2$. Si la mention (*c*) est seule, ce qui équivaut à $mmf\ m^2fm^2$, les strophes sont, en principe, masculines chez les classiques, et alternes chez les modernes. L'absence de tout signe désigne, en principe, la forme normale $ffm\ f^2f^2m$.

(2) Dans dix quatorzains, composés de deux sixains et un distique, sans alternance de rimes.

Discours par Stances (éd. v. Bever, 147) et pass. ; Desportes, 50, 53, 159, 175, etc., et pss. (trente-deux fois, dont dix f.) ; J. du Chesne, à la suite de la Morocosmie, deux « chants doriques » en 123 st. masc. et 169 fém. ; Isaac Habert, les Sept pss. pénit. et autres poés. chrét. à la suite des Météores ; Cl. de Trellon, Muse guerrière (une vingtaine de fois), et Ligueur repenti ; B. de Verville, Muse céleste ; Bertaut, pss. 1 et 143, etc. (vingt-cinq fois, m. trois fois sur quatre) ; Malherbe, Larmes de Saint-Pierre (1587) et Pour le Roi allant en Limousin ; Tamisier, Méditat. sur les pss. de la pénit. ; R. Estienne, Larmes de Saint-Pierre ; Gallaup de Chasteuil, Imit. des pss. de la Pénit. (5 m., 2 f.) ; Cap. Lasphrise (Marc Papillon), Prem. œuv. poét. ; La Roque, Larmes de la Magdeleine ; Muses Ralliées, quarante ou cinquante fois (m. de préférence) ; Colomby, Plaintes de la captive Caliston ; C. de Nostredame, Dymas ou le bon larron ; J. Deplanhes, Œuv. poét. ; L. Godet de Thilloy, le Sacré Hélicon ; Bertrand Bernardi, Asile sacré des affligés ; Séb. Hardy, Pss. pénit. ; Auvray, Grandeurs du T. S. Sacrement, etc., etc. Racan, Stances à Tircis, Ode pour le duc de Bellegarde, ps. 18, etc. (vingt fois environ, souvent f.) ; Filhol, Oracle poétique ; Godeau, Cant. d'Ezéchias ; Le Laboureur, Magdeleine pénitente ; Bonserade, I, 152 et II, pass. ; Cotin, Jérusalem désolée (Imit. de Jérémie, des Poés. chrét. de 1657) ; Corneille, Imit., III, 20 et IV, 9 ; etc. Rousseau, Sur l'aveuglement des hommes du siècle ; Chénier, Odes, A Charlotte Corday, etc. Hugo, cinquante fois environ (surtout dans les F. d'aut.), dont la moitié alt. avec d'autres strophes ; *Lamartine*, *Médit.*, *III*, 14, *Rec.*, 25, *Poés. div.*, 15, 17; *Musset*, *A la Yungfrau* ; *Sully Prudhomme*, *le Zénith*, *et les Chercheurs (Prisme)* ; *etc.*, *etc.*

***cbc** : Boyssières, Sec. Œuv. poét., f° 68 ; Scév. de Ste-Marthe, Œuv. de 1579, fos 9 et 15 (f.) de l'éd. de 1600) ; Beaujeu, fos 112 (f.) et 218 ; du Perron, Stances sur la venue du roi à Paris (alt.) ; Gauchet, Ecclés., f° 61 (f.) ; Desportes, 498 (f.) ; etc. Malherbe, 32 ; Racan, Consol. à M. de Bellegarde (alt.), pss. 4, 67, 94, 95, 96 (f.), 99 (f.), 129 (alt.) ; Théophile, I, 52-55, 196, 197 (toujours alt.) ; Tristan, Amours (Plaintes, éd. Madel., 125) ; Corneille, Imit., III, 25 ; Brébeuf, Entret. sol., 15 (ou II, 5); La Fontaine, ode 8 (Dies irae) ; *Eph. Mikhaël*, *Œuv.*, 3 ; *M. Montégut*, *Bohème sentimentale*, 6 ; *Renée Vivien*, *Vénus des aveugles*, 7 ; *etc.*

Cf. *aba cbc* (imitation des rimes tiercées), dans Baïf, I, 218 (rimes fém.), 241 (m.), 244 et 249 (f.), ou éd. Becq, pp. 160, 161, 162, et Simon Goulart (Poèmes chrétiens de Montméja, p. 103). — Cf. aussi Aubigné, III, 81, ou éd. v. Bever, 22 *(abc abc)*, *Béranger*, *Ame moderne*, 33 (*abc eba*), et *J. Bonnerot, dans Cahiers de la quinz., sér.* 8, *c.* 8, *pp.* 11 *et* 60 *(abb cac)*.

***Vers de dix** : J. Lemaire, IV, 355 (1) ; Marot, chanson 12 (rimes masc.), épigr. et ps. 103 ; Ronsard, une dizaine de fois dans les Mascar. (m. ou f.) ; Magny, Odes, II, 69 ; Jodelle, II, 65 (éd. van Bever, 132 et 249, f.) ; Desportes, 126, 151 (f.), 424, 431, 454, 495 (f.), et ps. 32 (f.) ; Bertaut, 349 et

(1) Ailleurs (III, 168), il emploie le sixain double des rhétoriqueurs, sur deux rimes (*aabaab bbabba*), le seul que connaissent Cretin et Bouchet. J. Marot emploie le sixain simple.

351 (f.) ; Tamisier, Cantiques, etc., etc. ; Racan, I, 194 (f.). *Boulay-Paty, Odes nationales*, 127 ; *Campaux, Legs de Marc-Antoine (la plus grande partie du volume)* ; *A. Barbier, le Feu (Silves), et Poés. posth.*, 41 ; *Verlaine, Odes en son honneur*, 11 *(f.)* ; *Plessis, Lampe d'argile, XII*, 1 ; *etc.* — décas. mod. : *Laurent Pichat, Avant le jour*, 61 ; *G. Sabatier, pss.* 59, 67, 135 *(tous f.)* ; *Fréd. Bataille, Poés. nouv.*, 3 ; *Xanrof, Chansons à rire*, 259.

cbc : La Boderie, Encyclie, 332 ; Scév. de Ste-Marthe, Œuv. de 1579 (fo 58 de l'éd. de 1600, f.) ; Urfé, Astrée, II, 1 (f., avec double écho, aux vers 3 et 6) et IV, 3 ; Marillac, pss. 21, 26, etc. (f.) ; Théophile, I, 49-50 (**alt.**) ; Racan, ps. 35 ; etc. *Daudet, la Vierge à la crèche.*

Cf. *aba cbc* (imitation des rimes tiercées), dans Rivaudeau, éd. de 1859, p. 188, Et. de la Boétie, Vers français, 12 (éd. Feugère, 497, et Bonnefon I, 265, f.), Desportes, 65 (f.), Fiefmelin, fo 54, Le Houx, 31. — Pour *aba bcb, cdc ded*, etc. (Marot ? Marg. de Navarre ?), voir aux rimes tiercées.

***Vers de neuf** : *Richepin, Mes Par., Iles d'or*, 44 *et* 53 *(f.)* ; *J. Moréas, Chanson (f.).*

***Vers de huit** (1) : Marot, épitre 31 (ench., sans alt.), épigr., Chanson 4 (f.), pss. 24 (f.) et 113 (f.) ; Corrozet, fab. 24, 53, 104 (sans alt. de rimes) ; des Périers (att. à), Andrienne, I, 3 et pass. (sans alt.) ; Peletier, 82 (id.) ; Ronsard, une cinquantaine de fois, surtout Odes, IV et V (m. ou f.) ; Bèze, sept pss., dont six f. (ps. 112 en r. f.) ; du Bellay, I, 186, II, 88 et 345 (Becq, 181 et 285) ; Belleau, 35 fois (m. le plus souvent) ; Baïf, plus de 70 fois (les Mimes en entier, str. m. jusqu'au bout) ; Magny, 30 fois env. dans les Odes seules (m. ou f.) ; Jamyn, des Mouches à miel (Becq, 146) ; Aubigné, 20 fois ; Desportes, 74 (f.), 127, 493, 509, etc. (30 fois m. ou f.) ; Tahureau, I, 138 (**alt.**) ; Urfé, Sireine (f.) ; Lingendes, Changements de la bergère Iris (f.) ; Régnier, Stances spirituelles posthumes (f.) et pass. ; Malherbe, 20, 22, 23, 43, 105 (f.) ; F. Ménard, Philandre (f.) ; Grivet, Les diverses humeurs de la bergère Clysiante (f.) ; Auvray, Pourmenade de l'âme dévote en Calvaire ; Racan, Ode bachique à Maynard, et pass. ; Satires d'Esternod et autres, et en général tous les recueils « satyriques » et priapées du même temps ; etc., etc. *Lamartine, Médit., II*, 24, *Harm., I*, 10, *Poés. div.*, 17 ; *Hugo, Cromwell, III*, 17, *F. d'aut.*, 39, *Crép.*, 26, *Chât.* (*Nox*, 7, *II*, 5, *V*, 3, *Lux*, 1), *Lég. des S.*, 16, *fin, Dern. Gerbe, II* ; *Musset, Madrid, à Juana, à Julie, Nuit de décembre* ; *Banville, deux Odes fun. (f.), deux Odelettes (f.), deux pièces des Exilés (m. et f.)* ; *Laurent Pichat, Chroniques rimées (les Légendes de la 1re partie presque en entier)* ; *etc., etc.*

***cbc** : Ronsard, II, 425 (2 str. f.) ; Bèze, ps. 106 *(aa bcbc)* ; Boyssières, Trois. Œuv. poét., 65 ; Beaujeu, fo 75 (f.) ; Desportes, 95 (f.), 170 (f., alt. avec des quat.), ps. 93 (f.) ; Aubigné, Préf. des Tragiques (69 st.) ; Malherbe, six fois, dont une f. ; Maynard, dix-sept fois, dont sept f. ; Racan, I, 181, et pass. (9 fois, dont 4 f.) ; Théophile, quatorze fois (ordin. **alt.**, sauf dans les dern. œuv.) ; Saint-Amant, I, 171, II, 73, 77, 487 (alt.) ; Tristan,

(1) Bouchet emploie le sixain double sur deux rimes, dans les *Angoisses et Remèdes d'amours*, J. Marot, le sixain sur deux rimes, mais simple, dans la *Vray disant Advocate des Dames*, et aussi les sixains en vers de sept et cinq.

Plaintes d'Acante et Amours, sept fois (partout m.), Vers hér., huit fois (éd. van Bever, 136, f.), et ailleurs ; Frénicle, ps. 118 ; Malleville, pass. ; Voiture, quatre chansons (une fois f.) ; Benserade, I, 78 (f.), 126, 193 (f.), 194 et 203 ; Scarron, VII, 313 ; Brébeuf, Entret. sol., 5 (ou III, 6) ; Boileau, Stances à Molière ; etc., etc. ; Piron, VI et VII, pass. *Verlaine*, *II*, 232 ; *Mendès*, *Soirs moroses* ; *J. Boissière*, *Provensa*, 208 *(m.)* ; *Trolliet*, *Chanson du Dauphiné* (*van Bever*, *Poètes de terroir*, *II*, 39) ; *etc.*

Cf. Baïf, ps. 125 *(aba cbc)*, et *Quillard*, *Lyre hér.*, 173 (abc cba).

***Vers de sept** : Marot, chanson 26 (2 str. aabaab) ; H. Salel, à la suite des Amours de Magny, f°s 79 et 80 ; Ronsard, Amours, I, 132 (Becq, 11, f.), Odes, II, 7 (Becq, 102, **alt.**) et 16, III, 21, (**alt.**), V, 22 (Becq, 158, f.), etc. (quinze fois, dont neuf f., et deux en str. alt.) ; du Bellay, pass. (Becq, 134, 144, 147, 257, 274) ; Belleau, Pierre aqueuse (Becq, 124) ; Tahureau, Bayser (Becq, 70) ; etc. Isaac Habert, dix-neuf odes (dont 5 f.) du livre II (Œuv. poét. de 1582) et quinze (dont 5 f.) à la suite des Météores ; Desportes, pss. 26 et 150 ; R. Garnier, Juives, I ; etc., etc. La Fontaine, le Coq et la Perle. *Hugo*, *Ball.* 9, *Orient.*, 29 *et* 30, *V. int.*, 31, *Chât.*, I, 9, *Q. Vents*, *III*, 1, 5, 51, *T. la Lyre*, *IV*, 16 *et VI*, 40 ; *Em. Deschamps*, *Poème de Rodrigue*, *V* ; *Lamartine*, *Harm.*, *II*, 16, *et Poés. div.*, 17 ; *Musset*, *Œuv. complém.*, 82 ; *Banville*, *Odelettes*, *Exilés (3 fois)* ; *R. de Beauvoir*, *Les meilleurs fruits de mon panier (six fois)* ; *Coppée*, *Sérénade du Passant (f.)* ; *Déroulède*, *le Clairon* ; *Richepin*, *la Mer*, *les Papillons (f.)* ; *etc.*

***cbc** : (gém. avec *aabccb* dans la 9e ode pind. de Ronsard) ; Baïf, I, 69 (*a* et *b* fém.) et 76 (*b* et *c* fém.) ; Boyssières, Continuation des Sec., Œuv. poét., 39 ; Pyard de la Mirande (Cab. des Muses de 1619, ou Olivier, 30, f.) ; Urfé, Astrée, IV, 9 ; Saint-Amant, II, 26 *(aa bcbc)* ; Tristan, Amours (Plaintes, éd. Madel., 189), La Lyre, 52, et Vers hér., 111 ; La Fontaine, VIII, 261 (alt.). *Richepin*, *la Mer*, *Mar.*, *IV*, *et Bombarde*, *Epil.* 5 *(aababa)* ; *Blémont*, *Pommiers en fleurs*, 12 (*cf. ibid.* 270), et *Belle aventure*, 148.

Cf. J. de la Taille, Alexandre, I (f.) et II *(aba cbc)*, et N. Chrétien, Amnon, trag., III *(abb cac)* : voir aussi au douzain.

***Vers de six** : Marot, Ep. 61 (*aabaab*, sans altern. de rimes), pss. 3 (f.), 6, 19 (str. impaires en rimes masc., str. paires f.), et Cant. de Siméon (2 str. f.) ; Marg. de Navarre, Comédies ; des Périers (att. à), Andrienne, III, 5, et IV, 3 ; Sibilet, Iphig., f° 13 (f.) ; Ronsard, Odes, IV, 5, et V, 6 (f.), et t. VII, 236 (cf. t. II, p. 398, alt. avec un huitain) ; du Bellay, I, 237, 244 (f.), 265, II, 54 (f.), 422 (Becq, 264) ; Peletier, Amour des amours, 122 (f.) ; Baïf, l'Aurore (Poèmes) ; Buttet, I, 10 et 17 (Becq, 51) ; Bèze, Sacrifice d'Abraham (rimes masc.) ; Garnier, Antigone, IV ; etc. ; Maynard, III, 222 et 288 (f.) ; Voiture, Chanson (f.). *Musset*, *le Lever* ; *Desbordes-Valmore*, *II*, 175 ; *Eug. de Lonlay*, *Chastes paroles*, 67, 105, 117 ; *V. Hugo*, *Chât.*, *I*, 13, *et V*, 2, *et T. la Lyre*, *VII*, 23 ; *Gautier*, *Ballade*, *et Frisson* ; *Villiers de l'Isle-Adam*, *Prière indienne* ; *etc.*

***cbc** : Baïf, II, 215 (Becq, 47, f.) ; Jodelle, II, 43 (éd. van Bever, 110) ; F. Ménard, éd. Garrisson, 114 (f.) ; Colletet, Désesp. amour., 317 ; H. Mounier, Poés. sac., 109., 149, 153 ; La Fontaine, Galatée, I, 1 (1).

(1) Cf. Desbordes-Valmore, *Fleurs*, 169, et *Pauvres fleurs*, 195, et G. Vi-

***Vers de cinq** : Marot, Epitaphe 11 (aabaab ench.) ; Marguerite de Navarre, Comédies ; Corrozet, fab. 83 (sans alt.) ; Sibilet, Iphig., f° 14 (f.) ; Du Bellay, I, 183 (Becq, 107) et II, 299 ; Jodelle, II, 70 (éd. van Bever, 140) ; Belleau, I, 305 ; etc. Auffray, Hymnes et Cant., 319 (f.) ; Anne Picardet, Odes spirit., 133 et 163 ; Chansons du Savoyard, 4 (5e vers répété). *Turquety*, 73 *(Amour et foi)* ; *Herm. Sandrin (Mme Lesguillon)*, *Rêveuse*, 171 et 187, *et Rosées*, 287 *et* 300 ; *Cas. Delavigne*, *le Prêtre*, 5 ; *Lebreton*, *Espoir*, 99, 111, 119 ; *Laprade*, *Symph.*, 165 ; *Hugo*, *Ann. Fun.*, 6 ; *Verlaine*, *I*, 171 ; *etc.*

Cf. Bèze, ps. 81, et Fiemelin, f° 14 *(aba ccb)*, et *Verlaine*, *II*, 116 (abc cba).

***Vers de quatre** : Sibilet, Iphig., f° 57 ; Poetou, Grande liesse, f° 46 (f.) ; Daix, Premières œuvres, f° 78 ; Montgaillard, Œuvres, f° 33 ; Ennetières Amours de Théagènes, 21 et 71. *Anglemont*, *l'Ame du Moine (Lég. franç.)* ; *Boulay-Paty*, *Elie Mariaker*, 32 ; *Mme Lesguillon*, *Rosées*, 313 ; *Mme Colet Fleurs du Midi et Penserosa* (*A. Séché*, *Muses franç.*, *I*, 198) ; *etc.* ; *Schuré Chants de la mont.*, 107 ; *Montesquiou*, *Ch.-Souris*, 73. Voir dans G. Cretin, 122 et 159 (str. alt.), dans Gringore, Fantasies de mère sotte, f° 84, dans Marot, chanson 16, et dans La Fontaine, VIII, 349, un ancien douzain (huit vers de quatre et quatre de huit sur deux rimes).

Cf. Gregh, *Chaîne éternelle*, 226 (abc cba).

***Vers de trois** : Jodelle, Cléopâtre (2 str.). *Anglemont*, *l'Ane de Jumiège (Lég. franç.)* ; *Hugo*, *Esméralda*, *IV*, 2 ; *Mme Lesguillon*, *Rosées*, 101 ; *Juillerat*, *Solitudes*, 21 ; *Marmier*, *Poés. d'un voyageur*, 52.

Vers de deux : *Amiel*, *La part du rêve*, 42 *(f.)* ; *Lonlay*, *Mystères de l'amour*, 13.

II. — Sixains symétriques (1)

§ 1. — *Formes parfaites.*

*12.12.10 : Godard, Primices, f° 70 ; Malherbe, 66 et 76 ; Racan, ps. 63 (f.) ; *Boulay-Paty*, *Elie Mariaker* ; *Bergerat*, *Cuirassiers de Reischoffen* ; *Rivoire*, *Recommencements (f.)*.

***12.12.8** : Godeau, Cantique de Siméon (Œuv. chrét. de 1633, p. 116, 2 str. f.), et ps. 28 (c) ; Racan, pss. 72, 24 (f.) et 87 (c) ; Benserade, I, 230 ; Maucroix, Stances (Sercy, V, 315, c) ; L. Racine, ps. 81 ; Gilbert, Odes ; Chénier, la Jeune Captive. *Hugo*, *Moïse sur le Nil*, *et pass.*, *plus de* 60 *fois*, *surtout dans Orient.*, *F. d'aut.*, *V. int.*, *et Cont.*, *IV (ordinairement fém.*, *sauf dans les Cont.)* ; *Anglemont*, *Odes*, 1 (1820) *et* 8 ; *Lamartine*, *Harm.*, *I*, 10 ;

caire, *Heure enchantée*, 19, 97, 109 (*abaa*, *cbcc*, etc., le 3e vers répétant le premier dans chaque quatrain ; les vers sont de six ou de cinq).

(1) Les sixains symétriques, dont les tercets sont identiques de mesure, seront désignés par un seul tercet. Ajoutons que les sixains 12.12.8 et 12.12.6 sont à peu près les seuls sixains symétriques où l'on rencontre le tercet final *cbc*, parce que ce sont les seuls que le xviie siècle ait employés régulièrement.

Peyrat, Roland (voir Crépet ou Fournier) ; *Turquety, trente fois* ; *Laurent Pichat, Libres paroles*, 75 *(près de* 100 *str.)* ; *Sainte-Beuve, Gautier, Sully Prudhomme, Coppée, etc.* ; *S.-C. Lecomte, Masque de fer, sept fois.*

12.12.7 : *Privas, l'Amour chante*, 119 *(f.).*

***12.12.6** : Ronsard, I, 175 (Becq, 28, f.), II, 221 (*a* et *b* f.), et V, 268 (rimes fém.) ; Toutain, Agamemnon, f°s 60 et 75 (f.) : cf. ibid., f° 27, pièce de Vauquelin *(aba bab)* ; Jodelle, Didon, III et V, et t. II, pp. 88, 211, 321 (Becq, 172, et van Bever, 164 et 206) ; Baïf, IV, 239 (Becq, 242, f.), et trois pss. dans Becq, 330, 394 (f.) et 345 ; Desportes, 206 (f.), 451 (f.), 489, et pss. 9 72 (f.), 76, 136, 142 (cf.) ; du Perron, ps. 19, etc ; Malherbe, 45 (Délices de 1615, avec quatre pièces pareilles de Touvant, et huit de Rosset) ; Chassignet, une dizaine de pss. (f. de préférence, une fois cf., ps. 54) ; Urfé, Astrée, III, 7, IV, 2 et 9 (partout c : voir éd. Michaut, 94, 109 et 127) ; Maynard, III, 298 (c) ; Racan, I, 155 (c) et 180 (c), pss. 2 (c), 55, 58, 92 (c), 118 (f.), 137 ; Hopil, plus de cinquante fois dans les deux vol. de 1629 (dix ou douze c ou cf.) ; Boisrobert, ps. 136 (Rec. de 1627, éd. de 1630) ; Lemaistre de Sacy, Heures de P.-R., pass. (Rec. de 1671, I, 68 sqq.) ; Godeau, Magnificat (ibid., I, 331) ; La Fontaine, Psyché, II ; L. Racine, ps. 8 ; Rousseau, Ode au Comte de Luc ; etc, *Lamartine, Médit., I*, 7 *et* 37, *et II*, 24 ; *Hugo, plus de* 40 *fois, notamment F. d'aut., pass., Cont., VI*, 46, *et Lég. des S.*, 13-14 *(m. partout)* ; *Sainte-Beuve, huit fois dans Jos. Delorme* ; *G. Sand, Lélia*, 5e *p. (att. à Musset)* ; *Turquety, quinze fois* ; *Th. Gautier, Comédie de la Mort* ; *etc., etc.*

Cf. Marillac, ps. 81 *(abb acc)*, et *Renée Vivien, Poèmes*, 150 (aab bcc).

*12.12.4 : Charleval, 35 ; *Soulary, Dans les Limbes* ; *Du Clésieux, Armelle*, 13 ; *Lydie de Ricard, Au bord du Lez*, 56 ; *S.-C. Leconte, Masque de fer*, 81 ; *Larguier, Maison du poète*, 153 *(f.).*

12.12.2 (abb acc) : *Am. Rolland, Matutina*, 39.

11.11.5 : *Aug. Barbier, Poés. posth.*, 195.

*10.10.8 : Baïf, I, 227 (Becq, 153, f.) ; Tahureau, II, 226 (ou éd. Blanchemain, Odes, 154, f.) ; N. Chrétien, la Vengeance, trag., III ; *Séb. Rhéal, Divines féeries*, 195 ; *Ch. Reynaud, Epîtres, etc., p.* 71 *(f.)* ; — décas. mod. : *Eggis, Poés.*, 204 *(f.)* ; *Privas, Chans. des heures*, 12, *l'Amour chante*, 204 *(f.)*, *et Chans. du peuple*, 72.

10.10.7 : *Abadie, Le pain qu'on pleure*, 35 ; *Privas, Chans. sentim.*, 27 *(f., décas. mod.).*

***10.10.6** : Marot, pss. 114-115 (f.) ; Corrozet, fable 64 (sans alt.) ; Peletier, Ode en l'honneur de la ville de Lyon ; G. des Autels, Repos de plus grand travail, 43 (f.) ; Ronsard, I, 214 (Becq, 36) et II, 454 (rimes non alt.) ; Jodelle, II, 33 (rimes fém.) et 45 (éd. van Bever, 104 et 113) ; Baïf, I, 317 (Becq, 179) et trois pss. dans Becq, 326 (f.), 359 et 361 ; Des Masures, Trag., 111 (m. et f. alternés deux par deux) ; Desportes, 440 ; etc., etc. ; Racan, I, 135 ; Motin (Rec. de 1627, p. 698). *Boulay-Paty, Elie Mariaker*, 17 ; *Richepin, Bombarde, Hier*, 1. — Cf. Marillac, ps. 97 *(abc abc).*

***10.10.5** (décas. mod.) : *Banville, Feuilleton d'Arist., sc.* 7 *(f.)* ; *A. Renaud, Portrait (Nuits pers., f.)* ; *Bourget, Sur la falaise (f.)* ; *S.-C. Leconte, Bouclier d'Arès*, 55 ; *Angellier, Chem. des Sais.*, 141 *et* 191 ; *etc., etc. — Cf. Félix Frank, Chanson d'Amour*, 90 (abb acc).

***10.10.4** : Marot, Elégie 18 (aab aab, sans altern. de rimes) ; Corrozet' fable 19 (sans alt.) ; Régnier-Desmarais, Œuv., 372. *Phil. Boyer*, 27 *(f.)* ; *Mme Tastu, Les feuilles de saule* ; *Sainte-Beuve, Poés. div. (c)* ; *Lucas, le Mouchoir* ; *Le Vavasseur, IV*, 24 ; *etc.*

10.10.3 : Pontalais, Contredits de Songe-Creux, f° 141 (aabaab ench.) Cf. ci-après 8.8.3.

10.10.2 : *Privas, l'Amour chante*, 68 *(f., décas. mod.)*.

8.8.7 : Ronsard, II, 472 ; Baïf, II, 304 (f.) ; La Boderie, Hymnes, 35 (rimes masc.), etc. ; Desmarets, Off. de la V. M., 197 (Stabat, rimes masc.) ; La Fare, trad. d'Horace, II, 19 ; Panard, III, 342 (les vers 3 et 6 sont des refrains). *A. Renaud, les Sauterelles (Nuits pers.)*.

***8.8.6** : Marot, ps. 36 (f.) ; Peletier, 101 (rimes non alt.) ; Ronsard, Odes, II, 14 ; Du Bellay, I, 270 (f.), et II, 111 (f.) ; Jodelle, Didon, V (éd. van Bever, 214) ; Desportes, pss. 34, 60, 120 (f.) et 139 ; etc., etc. Bachet de Méziriac, ps. 130 (Délices de 1620, dern. rec., p. 502) ; Desmarets, Off. de la V. M. (pss. 51 et 150, f.) ; Lattaignant, Boufflers, Panard, pass. *Brizeux, Hist. poét.* ; *A. Barbier, le Petit dormeur (Rimes lég.)* ; *Pailleron, Amourd et haines*, 33 *(f.)* ; *Banville, Sonn. et cloch.*, 15 ; *Bellessort, Mythes et Poèmes*, 72 *(alt. avec* 8.8.5) ; *etc.* — Cf. Montchrestien, 194 *(abb acc)*.

***8.8.5** : Panard, I, 436 (vers 3 et 6 refrains) ; *L. Magnier, Fleurs des champs*, 153 ; *P. Dupont, les Taureaux (f.)* ; *Villiers de l'Isle-Adam, Chanson* ; *Angellier, Chemin des Saisons*, 65 ; *Larguier, Maison du poète*, 104 *(voir aux neuvains)*.

***8.8.4** : Marg. de Navarre, II, 141 (aab aab) ; Ph. Bugnyon, Erotasmes, 110 (48 str. m ou f.) ; R. Garnier, Troade, III (f.) ; R. Angot, Prélude poét., 69 et 74 (f.) ; etc. Urfé, Astrée, I, 10 (éd. Michaut, 57, f.) ; Et. Durand, Livre d'amour, 51 (rimes m.) ; Montausier, Chanson (Rev. des Cours, avril 1896) Panard, I, 12 et III, 347 ; Collé, I, 40 et 178, II, 24 et 27 ; etc. *Béranger, Mes amis, accueillez ce livre* (1805) (1) ; *Cas. Delavigne, le Chien du Louvre* ; *Juillerat, Lueurs matinales*, 18 ; *Musset, A mon frère revenant d'Italie (f.)* ; *Gautier, la Bonne soirée (Emaux et Camées)* ; *Hugo, T. la Lyre, VII*, 23 ; *Banville et Manuel, pass. (toujours f.)* ; *A. de Chatillon, la Grand' Pinte (gém. en douzains, f.)* ; *A. Gill, Le chat botté* ; *Rimbaud, les Effarés* ; *J. Lahor, la Chanson des Lèvres* ; *J. Boissière, Devant l'énigme*, 131 *(rimes masc.)* ; *Richepin, Blasph.*, 8 ; *Ch. Brun, Chanson (Poètes de terroir, III*, 145) ; *Rostand, Chantecler, II* ; *etc., etc.* — Cf. *abb acc *dans Gautier, Lamento et l'Esclave, du Clésieux, Armelle, Lafagette, Aurores*, 138 *(f.)*, *St. de Guaita, Rosa mystica*, 247, *et aussi* aba bcc *dans H. Lapaire, Rimouères d'un paysan*, 39 (3e *et* 6e *vers ref.*).

***8.8.3** (f. partout) : *Mme Menessier-Nodier, Perce-Neige*, 63 (*Fournier*, 334) ; *Lafenestre, Images fuyantes*, 56 ; *Haraucourt, Passion, III*, 1 ; *J. Normand, Soleils d'hiver*, 11 ; *Gregh, Menuet (Maison de l'enf.)* ; *Reboux, Matinales*, 41 *(cf., ibid.*, 85, aab bcc) *et Missel d'amitié*, 29 ; *etc.* — Cf. Pontalais, Contredits de Songecreux, f° 174 (aabaab enchaînés).

***8.8.2** (f. presque toujours) : *Le Vavasseur, I*, 285, *II*, 316, *V*, 102 *et* 255.

(1) Chez tous les chansonniers, comme dans 8.8.7, 8.8.6, 8.8.5, le 3e et le 6e vers, ou au moins le 6e, sont des refrains.

Amiel (*La Part du rêve*, 25) ; *Mendès, Philoméla et Intermède* ; *Chantavoine' les Mouches (Sat. contemp.)* ; *J. Loiseau, Femmes et Fleurs* ; *etc. Jouy' Chans. de l'année*, 1888, *pp.* 81, 97, 137, 182 (3e *et* 6e *vers, refrain identique*) ; *Privas, pass., etc.* — *Cf.* Mme *Mollard, Grains de sable*, 191, *et Blémont, Belle aventure*, 128 (*abb acc), *et Th. Guiard, Lucioles*, 167 (abb aba).

7.7.6 (f.) : R. Garnier, Troade, I ; Godard, II, 379 ; Cl. Bachet, Chans. spirit., 7 ; Panard, II, 439.

***7.7.5** (f. presque partout) : La Péruse, éd. 1867, p. 187 ; Godard, les Primices, fos 52, 56, 66, 68 (Œuv. I, 101). *Ch. Reynaud, Epîtres, etc., p.* 123 ; *Bouilhet, La dernière chanson* ; *Vicaire, Miracle de Saint-Nicolas* ; *Theuriet, II*, 186 ; *Chantavoine, Noël d'Alsace* ; *Bruant, Dans la Rue, II*, 59 ; *J. Normand, Visions sincères*, 113 ; *M. Magre, pass. (tantôt masc., tantôt sans altern. de rimes)* ; *etc.*

***7.7.4** (m. presque partout) : *Hugo, Lég. des S.*, 37 *et* 41, *Q. Vents, III*, 19, *et T. la Lyre, II*, 17 *et VII*, 23 (9) ; *A. Renaud, Trône céleste (Nuits pers.)* ; *Banville, Nous tous*, 88 ; *P. Marrot, Parad. mod.*, 33 *(f.)* ; *Richepin*, 11e *chanson touran. des Blasph.*; *etc.*

***7.7.3** (plus souvent f.) : *Vacquerie, Prem. années de Paris*, 259 ; *Laprade, Rosa*, 3 *(Idylles hér.)* ; *Le Vavasseur, III*, 135, 164 *et* 189 ; *Richepin, La petite qui tousse (Chans. des Gueux), Brumaire*, 16 *(Car.), Etant de quart*, 11 *(La Mer), Iles d'or*, 36 *(Mes Par.)* ; *Samain, Chanson violette (Jard. de l'inf.)* ; *Marsolleau, Baisers perdus*, 189 ; *etc.* — *Cf.* **Brizeux, Marie, Histoire d'Ivona* (abb acc).

*7.7.2 (f.) : *Poncy, Bouquet de marguerites*, 40 ; *Bouilhet, Dern. Chanson*, 55 ; *Richepin, Mes Par., Iles d'or*, 2, *et Bombarde, Epil.* 2 ; *Warnery, Dern. Poés.*, 52 ; *M. Legay, Ritournelles*, 10 *(m.)*.

6.6.5 : *Prarond, Idylles de chambre*, 33 ; *Merrill, Poèmes*, 157 *(rimes masc.)*. — *Cf. Hugo, T. la Lyre, VII*, 23 (abb abb).

6.6.4 : Denisot, à la suite des Cantiques, pp. 42 et 66 (f.) ; *Gouffé, Ballon d'essai*, 133, *et Encore un ballon*, 141 (6e *vers ref.*) ; *Rességuier, Prismes poét.*, 247 ; *Poncy, I*, 26 *(Marines)* et *II*, 254 *(Chantier)* ; *Cosnard, Tumulus*, 129 *et* 137, *et Posthuma*, 59 ; *Ronchaud, Heures*, 211 ; *Degron, Corbeille ancienne*, 47 *(f.)*. — Cf. *Ronchaud, Poèmes de la mort*, 171 (abb acc).

***6.6.3** : *Theuriet, II*, 78 ; *Montesquiou, Chef des od.*, 143 ; Mme *Mesureur, Rimes roses*, 89. — *Cf.* abb acc *dans J. Olivier, Chans. loint.*, 2e *éd.*, 567, *Navarrot, Chansons*, 162, *Jouy, Chansons de l'année*, 146. — Cf. aussi P. Olivier, Chanson de mét., 252, et Weckerlin, Chans. pop., I, 151.

6.6.2 : *Corbière, Amours jaunes, éd.* 1873, *p.* 27. *Cf.* *abb acc *dans Musset Œuv. complém.*, 22, *et voir aux neuvains.*

*5.5.4 (f.) : *Banville, Stalact.* ; *L. Paté, IV*, 22 ; *Zidler, Hochet d'or*, 103.

5.5.3 : *Lafagette, Mélod. païennes*, 109.

***5.5.2** (presque toujours f.) : *Hugo, Chanson du fou* (*Cromwell, IV*, 1) ; *Musset, Œuv. complém.*, 18 ; *Banville, Odelettes, et Odes funamb.* ; *Glatigny, à Soulary, et Rép. de Soulary dans Rimes ironiques* ; *Verlaine, I*, 109 ; *Caze, Poèmes de la Chair, début, et Poèmes rustiques*, 20 *et* 129 ; *La Villehervé, Chanson des roses*, 111 *(rimes fém.) et* 124 *(f.)* ; *Samain, Chanson d'été* ; *Tailhade, Poèmes élég.*, 153 ; *Fréd. Bataille, Nouv. poés.*, 185 *(ou Anthol, Delag., I)* ; *Grandmougin, Nouv. Poés.*, 113 *(alt. avec le quatrain d'octos.)* ;

etc., etc. : (voir aussi aux neuvains). — Cf. M. de Guérin, pièce de 1833 (abb acc).

5.5.1 : *G. Montoya, Folle chanson,* 59 *(f.).*

*4.4.3 : *Verlaine, Chanson d'automne (f.).*

§ 2. — *Formes imparfaites.*

1° **Un vers long final.** — 10.10.12 : Racan, pss. 46, 83 (c).

***8.8.12** : Hopil, Œuv. chrét. de 1603, f° 80 (c) ; Maynard, II, 150 (c) ; Racan, II, 406 (f.), 407 (f.) et 408 ; Tristan, Mort de Crispe, II, 1 (c) ; Godeau, ps. 20 ; etc. Rousseau, I, 9 (c) ; L. Racine, ps. 109 (c) ; Gresset, ode 10 et églogue 5. *Ch. Loyson, Poés.,* 1817, *p.* 83 ; *Th. Lebreton, Heures de repos,* 101 *et* 183 ; *Boulay-Paty, Odes,* 273 *(f.)* ; *An. Ségalas, Poés., pour tous,* 89 *(f.)* ; *P. Arène, dans le Parn, contemp. de* 1872, *p.* 47 *(cf.)* ; *Fréd. Bataille, Poés. nouv.,* 51 ; *Angellier, Chem. des saisons,* 172 *(f.)* ; *etc.* — 7.7.12 : Bassecourt, tragi-com. pastorale, 56 (f.). — 6.6.12 : Beaulieu, f°s 95 (f.) et 163 (f.) ; Mailliet, Poés., 1616, p. 122 ; *Verlaine, II,* 389.

*8.8.10 : Racan, Berg., IV ; *cf. L. Durocher (Anthol. Delag., II,* 356, *f.).* — 7.7.10 : Godard, Primices, f° 70 (Œuv., I, 124, f.). — 6.6.10 : Des Masures, Trag., 123 (m. et f. alt.). — 5.5.10 (décas. mod·) : *Theuriet, II,* 107 ; *Durocher, Chansons de là-haut,* 142. — *Cf. Mistral, Iles d'or,* 100 (*alt. avec* 10.5.5). — 4.4.10 : Blaise d'Auriol, la Chasse (aabaab) ; *Nadaud, dans Parn. satyr du XIX*e *s.,* 205 *et* 208 *(alt. avec quatre décas.).* — 4.4.9 : *Rouquès, Aube juvénile,* 19.

7.7.8 : *A. Renaud, Epuisement (Nuits pers.).* — 6.6.8 : Bèzè, ps. 26 ; *P. Dupont, Je veux battre les noix.* — 5.5.8 : *Aicard, Cigales,* 14 *(Poèmes de Prov.).* — *4.4.8 : Marg. de Navarre, II, 21 ; Les Ruisseaux de Fontaine, 143 ; Baïf, I, 453 ; Accasse d'Albiac, Div. cantiques, 62 (f.) ; etc. *A. des Essarts, Livre des Pleurs,* 5 ; *Montesquiou, Chef. des od.,* 37 *et* 134 *(rimes fém.)* ; *M*me *Mesureur, Rimes roses,* 53 *(f.)* ; *etc.* — 3.3.8 *Lonlay, Chans. pop.,* 141. Cf. Pontalais, Contredits de Songecreux, f° 123 (en douzains, sur deux rimes).

5.5.7 : Cl. Bachet, Chans. spirit., 24 ; *Baudelaire, Invitation au voyage* ; *Ch. Cros, Collier de griffes,* 101 *(f.).* — ***4.4.7** : Laugier de Porchères et Anne Picardet (voir aux huitains à dist. final) ; *J. Barbier, Madrigal, dans Roméo et Juliette.* — ***3.3.7** : Corrozet, fable 56 (sans alt.) ; Michel Marot (Marot, 1731, IV, 365) ; Bonav. des Périers, 46 et 92 (sans alt.) ; Ronsard, II, 464 (sans alt.) ; Magny, Amours, 147 (f.) ; etc., etc. *Desbordes-Valmore, Poésies,* 1819, *p.* 117, *Elégies et poés. nouv.,* 172 ; *Tampucci, Poés.,* 184 ; *Le Flaguais, IV,* 388, *etc.* ; *Piédagnel, Avril,* 22 ; *Fréd. Bataille, Nouv. poés.,* 167 (*Anthol. Delag., I,* 479*)* ; *etc. Cf. Rouquès, Pour elle,* 7 (aba cbc, f.). *Voir aussi le septain* aabccbb.

5.5.6 : Bibl. gothique, cahiers 12, 2e chanson, et 16, 1re chanson. — 4.4.6 : Gody, Odes sacrées, 63. — 2.2.6 : *Debraux, Chansons,* 1836, *I,* 328 *(gém.).*

3.3.5 : Taillemont, Tricarite, p. 75 à la suite ; F. de Birague, Prem. œuv. poét., 2e éd., f° 54 (f.) ; P. Mathieu, Clytemnestre, IV (f.) ; Du Peyrat

Essais poét., f° 180 (f.) ; *Amiel, Etrangères*, 83 *(f.)*. — 2.2.4 : Jacques Estange, à la suite des Elégies de Ferry Julyot (rimes masc.).

2° **Un vers long initial.** — ***12.8.8** : Paraph. des 7 ps., sans titre (B. N., T 1049), ps. 31 ; Montplaisir, 30 (Sercy, V, 115) ; Piron, VII, 389 (ps. 16, pénit.) ; *Lebreton, Heures de repos*, 67, *et Espoir*, 225 ; *Pichat et Chevreau, Voyageuses*, 191 ; *Juillerat, Soirs d'oct.*, 257 *(f.)* ; *Mme Delarue-Mardrus, Horizons*, 60. — *12.6.6 : Séb. Roulliard, Job, f° 90 ; Chassignet, ps. 123 ; *Anne Bignan, Œuv. poét., I*, 354 *et* 357 ; *P. Guerrier de Dumast, pss.* 42, 71, 150 ; *Mme Penquer, Chants du foyer*, 129 *(f.) et* 307, *et Révélat. poét.*, 67 ; *Mariéton, Hippolyta*, 71. *Cf. Ed. Plouvier (Ch. Vincent et), Refrains du dimanche*, 55 (abb acc).

10.8.8 : *Privas, Chans. vécues*, 67 *(décas. mod.)*. — **10.6.6** : Accasse d'Albiac, Proverbes, f° 31 (f.). Cf. Agneaux, Horace, Epode 11 *(*abb acc*)*. — ***10.5.5** : Jacqueline Pascal, Chanson « sur l'air d'une sarabande » (Pascal, I, 206) ; — décas. mod. : *Musset, Conseils à une parisienne* ; *Phil. Boyer, les Muses de Molière* ; *Monselet*, 154 ; *A. Renaud, Le Squelette (Nuits pers.)* ; *Valabrèque, Chans. de l'hiv.*, 37 ; *J. Normand, A tire d'aile*, 141 ; *etc.* — *10.4.4 : *Musset, Chanson de Barberine.*

8.6.6 : Du Mas, Lydie, 237 (f.) ; Lalane (Rec. de vers mis en chant, 1661, p. 81, ou Lachèvre, II, 706) ; *Xanrof, Chans. iron.*, 46 *(f.)*. Cf., en *abb acc*, Bèze, pss. 31 (f.), 71 (f.), 121 (f.) ; Ch. de Navyère, Cant. saints, 35 ; Du Peyrat, Essais poét., f° 138 ; etc. — 8.5.5 : *Haraucourt, Chanson de Polités dans Circé* ; *Bellessort, Mythes et Poèmes*, 72 (*alt. avec* 8.8.6). — **8.4.4** : Marot, ps. 138 (f.) ; Du Piotay, Paraph. des Prov., 1 (f.) ; *Brifaut, V*, 394 ; *Musset, Chanson (fin des Poésies)* ; *Vinet, Poés.*, 147 *(f.)* ; *Ronchaud, Poèmes de la Mort*, 162 *(f.)* ; *Rouquès, Pour elle*, 61. *Cf. Mistral, Iles d'or*, 198 (abb acc). — 8.2.2 : *Mme Mollard, Grains de sable*, 21. — 7.3.3 : *Escodesca de Boisse, Voix intimes*, 91 (*gém. avec* 7.7.7 7.7.3). — 6.4.4 : *Lapaire, Chansons berriaudes*, 34 (abb acc). — *6.2.2, 5.2.2 et *4.2.2 : *Mme Mollard, Grains de sable*, 49, 259 et 285.

3° **Un vers court initial.** — *8.12.12 : Frénicle, ps. 81 (c) ; Godeau, ps. 149. — 6.8.8 : Mauduit, Dévotions, 30 (c).

4° **Un vers long intercalé.** — 8.12.8 : *Boulay-Paty, Odes*, 161 ; *Sully-Prudhomme, Bonheur, III*, 9 (2 *str.*). — 6.12.6 : Aubigné, III, 199, ou éd. van Bever, 34 *(aba cbc, f.)*.

5° **Un vers court intercalé.** — 12.10.12 : *Guerrier de Dumast, ps.* 20. — *12.8.12 : La Boderie, Hymnes ecclés., f° 52 ; Frénicle, ps. 22 (c) ; Racan, ps. 47 ; Benserade, II, 333 (Barbin, VI, 214) ; etc. *Turquety*, 292 *(Poés. cathol.)* ; *Blanchemain, I*, 40 *(Poèmes et Poésies)*. — ***12.6.12** : Desportes, ps. 75 ; Malherbe, 65 (2 str.) ; Métezeau, ps. 10 (f.) ; Chassignet, pss. 39, 50, 75 ; Racan, I, 10 (cf.), 178, et 192 (c), pss. 26 (f.), 37 (c), 45, 62 (cf.), 66 (cf.), 92 (c), 131 (c) ; Tristan, Mariamne, IV, 2, et la Lyre, 133 ; Scarron, VII, 257 ; etc. *Cf.* abb acc *dans Bouchaud, Lauriers de l'Olympe*, 45.

10.6.10 : La Boderie, Hymnes, f° 117 (f.) ; J. Loys, Œuv. poét., 24 (f.). — **10.5.10** : *Blémont, Pommiers en fleurs*, 97 *(décas. mod.)*.

9.3.9 : *Richepin, la Mer, Marines, XIV* ; *cf.* 8.4.8 *et* 6.2.6.

8.6.8 : *J. Olivier, Œuv. chois., II*, 149. — **8.4.8** : Pontalais, Contredits de Songecreux, f° 165 (sixains enchaînés, sur deux rimes) ; Corrozet, fable 34

(sans alt.). Accasse d'Albiac, Div. cantiques, 67 (f.) ; G. de Poetou, Grande liesse, f°s 36 et 65 (34 et 115 str. m.) ; *Guerrier de Dumast, ps.* 140 ; *Ch. Coran, III*, 100 *(f.)* ; *Le Vavasseur, IV*, 132 ; *Dierx, I*, 132 *(c)* ; *Harel, Rimes de broche et d'épée, préface* ; *Richepin, le Sel (la Mer)* ; *etc. Cf. J. Boissière, Devant l'énigme*, 120 (abc abc, cde cde, etc.). — **8.3.8** : Marg. de Nav., II, 107 et 144 (cf. 6.3.8, ib., p. 141) ; G. d'Aurigny, ps. 27 ; Ronsard, II, 418 et 430 (f.) ; Tahureau, II, 54 (Admirée, éd. Blanch., 36) ; Buttet, Odes, I, 3 et 14 (alt. avec un quintil d'octos.) ; Urfé, Astrée, IV, 11 (f.) ; *Ch. Frémine, Floréal*, 34 ; *Frank, Poème de la jeun.*, 187 *(f.)*. — 8.2.8 : *Grandmougin, Choix*, 220.

***7.3.7** (généralement f.) : Marot, ps. 38 (m.) ; Des Périers, 103 (sur deux rimes, non alt.) ; Forcadel, Chant des Seraines, f° 12 (rimes non alt.) ; Guéroult, Chans. spirit., f° 16 (f. et m.) ; Tyard, 37 (m.) ; Bèze, ps. 61 (m.) ; Du Bellay, I, 180 (51 st. m.), 274, 374 (96 str.), et II, 79 (m.) ; Ronsard, I, 130, 220 (Becq, 40), 429, II, 190, 275 (Becq, 142), IV, 39, V, 44 (partout f.) et VI, 358 (Becq, 345, m.) ; Poictevin, Cent psaumes (pour compléter Marot), sept ou huit fois ; Baïf, six fois dans les Amours de Méline (dont deux f.), cinq fois ailleurs ; Magny, cinq fois ; Belleau, Avril, dans la Bergerie ; J. de la Taille, I, 138 (Becq, 251) ; etc. etc. ; Auvray, Œuvres saintes, 93 ; Saint-Amant, I, 233 ; Scudéry, Poés. nouv., 155 ; Hamilton, III, 184, 186, 318, 329, 333 ; Coulanges, 233 ; Piron, VII, 325 ; Grécourt et autres chansonniers. *Sainte-Beuve, Annales romant.*, 1827-28 (*rep. dans Jos. Delorme*), *et Pensées d'août* ; *Hugo, Orient.*, 19 *(m.)*, *et Fin de Satan* ; *Musset (att. à), Œuv. complém.*, 124 ; *G. de Nerval, les Papillons* ; *Gautier, la Demoiselle* ; *Vacquerie, Avril (Enfer de l'esprit, abrégée dans les Demi-teintes)* ; *Pommier, la Chine (Colifichets)* ; *Laprade, une douzaine de fois* ; *Banville, quatre fois* ; *Richepin, Theuriet, etc., etc.* ; — 7.2.7 : *M. de Guérin* (*Le Correspondant, juillet* 1910). — 7.1.7 : *Ronchaud, Heures*, 199.

6.5.6 : Malherbe, 46 ; Et. Durand, Livre d'amour, 1906, pp. 43 et 210. — 6.4.6 : Du Peyrat, Essais poét., f° 102 (cf.). — 6.3.6 : Panard, I, 267 (f.) ; *Debraux, Chansons*, 1836, *III*, 216 *(f.)* ; *Vacquerie, Prem. ann. de Paris*. 51 ; *Dumas fils, Péchés de jeunesse*, 25. — *6.2.6 : Sibilet, Iphig., f° 48 (aabaab) ; *Richepin, la Mer, les Gas, III* ; *Montesquiou, Hort. bleus*, 84 ; *Privas, Chans. sentim.*, 15. — 6.1.6 : *Ch. Frémine, Floréal*, 68.

5.3.5 : *Vacquerie, Demi-teintes*, 48 ; *P. Reboux, Missel d'amitié*, 81.

4.3.4 : *V.-Em. Michelet, Porte d'or*, 155 (aabcbc, *b et c fém.*).

III. — Sixains dissymétriques a double tercet

§ 1. — *Un vers plus court.*

Final. — *12.12.12 12.12.8 : Malherbe, Aux ombres de Damon ; Tristan, Plaintes d'Acante ou La Lyre (éd. Madeleine, 83, c) ; Sarasin (Sercy, IV, 162) ; Cotin, Poés. chrét., 191, ou Rec. de 1671, III, 239 (c) ; Benserade, II, 83 (Barbin, VI, 200, c) ; Brébeuf, Stances à Pellisson (Eloges poét.,

155, c) ; Rousseau, Epode ; Chénier, Elég., III, 6. *Hugo, Odes, IV*, 17, *Ball.* 7, *Orient.* 3 *et* 37, *F. d'aut.*, 7, *Crép.*, 2, 5, 21, *Cont.*, *II*, 12, *Lég. des S.*, 36 *(f.) et* 48, *Q. Vents, III*, 16, *T. la Lyre, IV*, 10 *et V*, 39, *Ann. fun.*, 13 ; *Lamartine, Médit., II*, 5 *et* 7 (1823), *Harm., III*, 9 *et IV*, 19, *Recueill., I*, 7, 11, 26, *Poés. div.*, 27 ; *Musset, Œuv. complém.*, 28 ; *particulièrement fréquent dans Barthélemy et Méry, dans Turquety, dans Em. Souvestre, Rêves poét., etc.* ; *Gautier, Albertus (gém. avec six alex.)* ; *Villiers de l'Isle-Adam, Hermosa* ; *Leconte de Lisle, Kléarista (P. A.)* ; *etc. Buffenoir, Premiers baisers*, 59 *(c)* ; *Marrot, Paradis moderne*, 125 *(cf.)*; *etc.* — 12.12.12 12.12.7 : Benserade, II, 287 (f., gém. avec *ababb*, alex.). — * **12.12.12 12.12.6** : Desportes, pss. 21 (f.), 80, 84 (alterné avec 12.12.6 12.12.12), 113 (f.) ; Arbaud de Porchères, pss. 19 et 78 ; Hopil, Elancements, plus de dix fois, (qqf. c ; cf. *abab cc*) ; Racan, pss. 19, 20, 21 (c), 29 (c), 42 (f), 56, 69 (cf.), 75, 80 (cf.), 93 (c), 105 (cf.), 142 (c), 145 (c), 150 (cf.) ; Corneille, Imit., IV, 5 ; Brébeuf, Entret. solit., 2 (c) ; etc ; Rousseau, IV, 10 ; L. Racine, ps. 1 ; Lebrun, VI, 8. *Lamartine, Méd., I*, 33, *Harm., I*, 6, *et Chant du sacre, pass.* ; *Hugo, F. d'Aut.*, 38 *(alt. avec six alex.)* ; *Anglemont, Pèlerinages et Euménides, pass.* ; *Hég. Moreau, Sur la mort d'une cousine de sept ans* ; *Musset, Stances posth.* ; *Buffenoir, Premiers baisers*, 88 *(c, alt.)* ; *Montégut, Romans trag. (gém. avec six alex. : cf. ci-dessus Albertus, de Gautier)* ; *etc.* — 12.12.12 12.12.4 : *Souvestre, Rêves poét.*, 69 (6e *vers ref.*) ; *Grandmougin, Nouv. poés.*, 295. — 12.12.12 12.12.2 : *Pailleron, Amours et haines*, 118.

10.10.10 10.10.6 : Desportes, ps. 55 (cf.). — *10.10.10 10.10.5 (décas. mod.) : *Leconte de Lisle, la Fille de l'Emyr (P. B., f.)* ; *Lafagette, Pics et vallées, III (f.)* ; *Le Braz, Chanson de la Bretagne*, 88. — 10.10.10 10.10.4 : *Turquety, Keepsake breton*, 106 ; *Boulay-Paty, ibid.*, 108, *ou Odes*, 189 ; *Mme Penquer, Chants du foyer*, 34. — 9.9.9 9.9.5 : *P. Delair, Testament poét.*, 260. — *9.9.9 9.9.4 : *Richepin, la Mer, Etant de quart*, XVII. — 9.9.9 9.9.3 : *Mme Tastu, Peau d'Ane.*

8.8.8 8.8.6 : Métezeau, ps. 82 (f.) ; Desmarets, Off. de la V. M., 97 (ps. 120) ; *Tampucci, Quelques fleurs*, 129 ; *Richepin, la Mer, Marines*, 15 *(f.)*. — 8.8.8 8.8.5 : *Richepin, Gueux de Paris*, 12. — **8.8.8 8.8.4** : Mauduit, Dévotions, 16 (c) ; *Mme Lesguilon, Rosées*, 173 ; *Manuel, Poèmes pop.*, 24 ; *Silvestre, Chans. de print. (Chans. des Heures, f.)* ; *A. Gill, Muse à Bibi*, 37 *(c)* ; *Theuriet*, II, 5 (f., 6e *vers ref.*) *et* 254 ; *Richepin, la Vie (Blasph.)* ; *etc.* — 8.8.8 8.8.3 *A. Bruant, Dans la Rue, II*, 11 *(c, 6e vers ref.)* ; *Privas, Chansons sentim.*, 3 *(f.)*. — ***8.8.8 8.8.2** (f. partout) : *Manuel, Pages int.*, 42 ; *Pailleron, Amours et haines*, 147 ; *Silvestre, Aurores loint.*, 204 ; *Cl. Hugues, Roses du laurier, II*, 31 ; *P. Harel, les Tripes* ; *etc.*

7.7.7 7.7.5 : *Richepin, Nos gaîtés (Chans. des Gueux).* — 7.7.7 7.7.4 : *Ch. Reynaud, Epitres, etc., p.* 187 ; *Richepin, Bombarde, Prologue*, 3. — 7.7.7 7.7.3 : *Escodesca de Boisse, Voix intimes*, 91 *(gém. avec* 7.3.3 7.7.3) ; *Theuriet*, II, 230 (f., 6e vers ref.) ; *Harel, Mars (Œuv.*, 117, *f.)* ; *Botrel, Chansons de chez nous*, 37 *(f., 6e vers ref.)*. — 7.7.7 7.7.2 : *R. de Beauvoir, Colombes et Couleuvres*, 127 ; *P. Batail, Rimes joyeuses*, 177. — 6.6.6 6.6.4 : Du Mas, Lydie, 200 (f.). — 6.6.6 6.6.3 : *A. Renaud, les Gouttes d'eau (Nuits pers.).*

Cinquième. — ***12.12.12 12.8.12** : Godeau, ps. 49 (f.) ; Corneille, Imit., II, 4 (c) ; Brébeuf, Entret. sol., 20, ou I, 5 (c), et Poés. div., 211 ; Gil-

bert, ode 7 ; *Hugo, Ball.* 15 (*alt. dans Odes, I*, 9, *Orient.*, 3, *Crép.*, 3, *etc.*) *Chênedollé, Muse franç., oct.* 1823 ; *Anglemont, Ode* 18, *Pélerinages*, 7 *et* 25, *et Euménides*, 28. — ***12.12.12 12.6.12*** : Desportes, ps. 110 (alt. avec 12.12.6 12.12.12) ; Hopil, Mélange de poésie, 1603, f° 45 (cf.), et Divins Elancements, 263 (c) ; Malherbe, ps. 128 ; Racan, I, 120, 189 (f.), II, 28, et pss. 70, 121 (cf.) et 139 (cf.) ; Desmarets, Œuv. poét. de 1641, pp. 21 (cf.) et 92 des Poésies ; Tristan, Stabat (Off. de la V., 276, ou éd. van Bever, 151), et Vers hér. 227 ; Brébeuf, Entret. sol., 10, ou II, 7 ; Rousseau, III, 4, et IV, 2 ; Lefranc de Pomp., II, 3 et 4, III, 3, et A l'Acad. de Marseille ; Lebrun, I, 5, II, 3, III, 7, et IV, 2 ; Thomas, Ode sur le Temps ; Chénier, Elég., à Fanny, etc. ; *Anglemont, Ode* 12 ; *Pommier, Poés.*, 143 ; *A. de Loy, Feuilles au vent, pass.* ; *Quinet, de l'Hist. de la poésie, VIII* (*alt. avec* 12.12.12 12.12.6) ; etc. *S.-C. Leconte, Hymne à Ishtar (Bouclier d'Arès), Tent. de l'homme*, 31, *Sang de Méduse*, 49. — **12.12.12 12.4.12** : *G. Gourdon, Pervenches*, 13. — 7.7.7 7.3.7 : Frénicle, ps. 150 ; *Fulg. Girard, Keepsake breton*, 59 ; *Laprade, les Moissons* (*Idylles hér.*).

Quatrième. — 12.12.12 8.12.12 : Godeau, ps. 78 (f.) ; *S.-C. Leconte, Tent. de l'homme*, 19. — 12.12.12 6.12.12 : Malherbe, Paraph. du ps. 8 (c) ; Valdavid, Poés. cavalières, 47 (c) ; *Alletz, Caract. poét., le Marin, et le Guerrier* (c).

Troisième. — **12.12.8 12.12.12** : Théophile, I, 51 (c, alt.) ; Godeau, Œuv. chrét. de 1633, p. 166 (f.), et ps. 67 ; La Mesnardière (Sercy, I, 391, c) ; Chevreau, la Belle aveugle (c) ; *Elise Moreau* (*M*[me] *Gagne*), *Rêves d'une jeune fille*, éd. de 1843, p. 91 ; *Max. du Camp, Chants modernes*, 257 ; *M*[me] *Penquer, Révél. poét.*, 57 *(f.) et* 215 ; *P. Marrot, Mystères physiques*, 40 *(c, avec refr. fém.)*. — ***12.12.6 12.12.12*** : Desportes, pss. 84 (alt. avec 12.12.12 12.12.6), 88 (f.), 89, et 110 (alt. avec 12.12.12 12.6.12) ; Hopil, Mélange de poésie, 1603, f° 51 (c), et Divins élancements, 16 (f.), 87, 101 (f.) ; etc. Malherbe, 67 (2 str.) ; Chassignet, ps. 87 (f.) ; Godeau, Œuv. chrét. de 1633, pp. 85 et 135 ; Saint-Amant, I, 108 (c) et 129 ; Racan, pss. 34, 55, 107, 126 (tous f.) ; Maucroix, éd. Paris, I, 78 ; etc. *Alletz, Caract. poét., le Poète* ; *Th. Gautier, Qui sera roi ?* ; *M*[me] *Penquer, Chants du foyer*, 275. — 10.10.6 10.10.10 : Desportes, ps. 30 (f.), Chassignet, pss. 56, 107, 137 (tous fém.). — 10.10.5 10.10.10 (décas. mod.) : *Dodillon* (*Anthol. Lemerre, III*). — 8.8.6 8.8.8 : *Edm. Pilon* (*Poètes de terroir, II*, 509) ; — 8.8.5 8.8.8 : *Privas, l'Amour chante*, 24 *(f.)*. — 8.8.4 8.8.8 : *M. du Camp, Convictions*, 145 ; *Delthil, Lambrusques*, 85 *(f.)* ; *Le Braz, Chans. de la Bret.*, 99 (f. : cf. 8.4.8.8, du même) ; *Montesquiou, Chef des od.*, 72. — 8.8.3 8.8.8 : *Privas, Chans. du peuple*, 64. — 5.5.2 5.5.5 : *Privas, Chans. sentim.*, 16 *(f.)*.

Second. — 12.10.12 12.12.12 : Racan, ps. 60. — *12.8.12 12.12.12 : Frénicle, ps. 144 (c), et Œuv. de 1629, p. 265 ; Tristan, Plaintes d'Acante et Amours (éd. Madel., 73, ou van Vever, 34, cf.), et Mort de Crispe, V, 1 (c). — 12.6.12 12.12.12 : Chan. Auffray, Hymnes et cant., 209 (c) ; Colletet, Poés. div., 378 ; Racan, pss. 10, 15, 28 (f.), 39 (c), 144 (c). — 8.4.8 8.8.8 : *Séb. Rhéal, Divines féeries*, 141. — 8.3.8 8.8.8 : Hopil, Œuv. chrét. de 1603, f° 99 (cf.) ; *A. Frémine, Le long du chemin*, 158. — 7.5.7 7.7.7 : Hopil, Œuv. chrét. de 1603, f° 100 (f.). — 7.3.7 7.7.7 : Hopil, Œuv. chrét. de 1604, f° 148 ; *Phil. Boyer, Le dernier soir (f.)*. — 6.3.6 6.6.6 : Fr. Colletet, Nouv. Rec. des Noëls, 88 (c).

Premier. — 10.12.12 12.12.12 : Cotin, Œuv. gal. de 1663, p. 403. — 8.12.12 12.12.12 : Frénicle, pss. 33 (c) et 42 ; Marcassus, Horace, II, 20 (f.). — 6.8.8 8.8.8 : Frénicle, ps. 131 (c).

§ 2. — *Deux vers plus courts.*

Les deux derniers. — ***12.12.12 12.8.8** : Gombauld, Poésies, 265 (c) ; Martial de Brive, Parn. Sér., 73-77 (c) ; Benserade, II, 66 et 89 (c) ; Scudéry, Poés. nouv., 176 ; Maucroix, Ode à Patru ; Gilbert, ode 2. *Hugo, Odes, II*, 8, *III*, 6, 7, 8, *Ball.* 15, *Orient.* 5, *F. d'aut.*, 35 ; *Crétineau-Joly, Chants romains* 139 ; *Turquety, pass.* ; *Lamartine, dans le Ch. du sacre* ; *M*me *Tastu, la Pauvreté* (*Fournier*, 507) ; *etc.* ; *Laprade, Varia*, 4. — *12.12.12 12.7.7 : *Hugo, Chât., IV*, 2 (*cf. ci-après les mêmes mesures pour le sixain* abab cc). — ***12.12.12 12.6.6** : Malherbe, paraph. du ps. 145 ; L'Estoille, dans Rec. de 1627, p. 605 (c) ; Benserade, paraph. du Te Deum (à la suite des Leçons de Job) ; Malleville, pss. 113 (Rec. de 1671, I, 234) ; Brébeuf, Entret. solit., 9, ou II, 4 ; etc. ; Rousseau, I, 16 ; Voltaire, Odes 2 et 15 ; Lefranc de Pomp., Prophéties de Nahum et de Joël, ode 8, et Cant. de Judith, et Odes, III, 4, et IV, 5 ; Fontanes, Mon anniversaire. *P. Lebrun, les Catacombes de Paris* ; *Lamartine*, 3 *str., dans le Chant du sacre* ; *A. Pommier, Poés.*, 23 ; *Turquety*, 313 *(Poés. cathol.)* ; *etc.* ; *Hugo, Q. Vents, III*, 38 *(deux str.)* ; *S.-C. Leconte, Sang de Méduse*, 49. — 12.12.12 12.4.4 : *Hugo, T. la Lyre, IV*, 12. — 10.10.10 10.6.6 : Fiefmelin, 2e p., fo 80 (f.). — 8.8.8 8.4.4 : *Louise Bertin, Nouv. Glanes*, 15 ; *Vicaire, Rose, Rosette* (*Em. bress).*

Le 4e et le 6e. — 12.12.12 8.12.8 : Priézac, ps. 8 (c, alt.) : cf. *Mistral, Iles d'or*, 384. — *12.12.12 6.12.6 : Malherbe, 77 (c) ; Hopil, Elancements, 114 (cf.) ; Marillac, ps. 14 (c) ; Fl. Bon (P. Le Moyne), Triomphes de Louis le Juste, 163. — 8.8.8.6 8.6 (c, cés. déplacée) : Nervèze, Essais poét., fo 79. — 8.8.8.4 8.4 (c, cés. déplacée) : R. Garnier, Porcie, V ; P. Le Loyer, Erotopégnie, fo 12, ou Œuvres poét., fo 16 (cf.) ; etc. — *7.7.7.5 7.5 (c, cés. déplacée le plus souvent) : Jodelle, II, 49 (f.) ; C. de Taillemont, Tricarite, 82 (1556) ; Filber Bretin, Poés. amour., 20 ; Cap. Lasphrise (Marc Papillon), Prem. œuv. poét., 475. Cf. Tyard, Chanson des Erreurs am., II, et J. de la Taille, II, 156 (10.10.10.6 10.6, abbc ac).

Le 2e et le 6e. — 12.10.12 12.12.10 : *L. Ménard, dans Endymion* (décas. mod.). — *12.8.12 12.12.8 : Benserade, II, 16 ; Corneille, Imit., III, 31 ; Chevreau, 67 (c) ; Rec. de 1671, III, 303 (anon., att. plus tard à Pavillon) ; Lebrun, III, 15. *Th. Lebreton, Heures de repos*, 261 ; *Turquety, Fleurs à Marie*, 61, 90, 137, *et Acte de foi*, 106. — 12.6.12 12.12.6 : Desportes, pss. 49, (f.) et 78 ; Hopil, Œuv. chrét. de 1604, fo 71 (cf.) ; Chassignet, pss. 41 (f.) et 144 (f.) ; Frénicle, ps. 38 ; Maynard, III, 295 (c) ; Racan, pss. 16, 53 (cf.), 85 (c). *Cf. J. Rameau, Féeries*, 147 (aab bcc). — 10.8.10 10.10.8 : Hopil, Œuv. chrét. de 1603, fo 94 (c). — *10.5.10 10.10.5 (décas. mod.) : *Theuriet, II*, 94 *(les Hirondelles)* Cf. *P. Reboux, Matinales*, 59 (aba ccb, *pour faire rimer ensemble les vers courts*). — 7.3.7 7.7.3 : *Cl. Popelin*, 28 (*alt. avec* 7.3.7.3.7. — 7.2.7 7.7.2 : *Sophie Hue, Maternelles*, 32.

Le 1er et le 6e : 8.12.12 12.12.8 : [Brébeuf, Entret. sol., 1, en dizains,

avec quatre alex.] ; *Lamartine, Ch. du sacre* (3 *str. parmi d'autres en* 8.12.8 12.12.8) ; *Boitel, Feuilles mortes*, 159 (*cf.*).

Le 4e et le 5e. — *12.12.12 8.8.12 : Aubigné fils, dans Séj. des Muses de 1627, p. 231 (f.) ; Godeau, ps. 22 ; Corneille, Imit., I, 20 ; *J. de Rességuier, Dern. Poés.*, 105 ; *Dierx, Hommage à Verlaine* (1911). — 12.12.12 7.7.12 : Mairet, Silvanire, III. — 12.12.12 6.6.12 : Fiefmelin, 2e part., fo 16 (f.) ; Bachet de Méziriac (2e liv. des Délices, 519) ; Chifflet (Dern. rec. des Délices, 1147) ; Aubigné fils (Séj. des Muses, 223) ; Mairet, Autres œuv. lyr., 5 (à la suite de Silvanire). — 8.8.8 4.4.8 : Anne Picardet, Odes spirit., 40.

Le 3e et le 5e : 12.12.10 12.10.12 : Racan, ps. 109 ; *L. Ménard, dans Endymion (décas. mod.)*. — **12.12.8 12.8.12** : Malherbe, 108 (c) ; Fl. Bon. (P. Le Moyne), Triomphes de Louis le Juste, 154 ; Berthelot, Soupirs am., 114 ; Chandeville, Rec. Chamhoudry, 3e part., 1655, pp. 203 et 208 (c) ; Corneille, Imit., III, 36 (c) ; Racan, ps. 41 (c) ; — ***12.12.6 12.6.12** : Boyssières, Prem. œuv. amour. (1578), fo 16 (c) ; La Roque, Amours de Caristie, 19, ou Œuv., 77 (cf.) ; Hopil, Œuv. chrét. de 1603, fo 77 (c), Elancements, 257, 274, 284 (tous cf.), les Doux vols, 23 (c) ; Malherbe, Récit d'un berger ; etc. Tristan, Amours (Plaintes, éd. Madel., 151) ; Berthelot, Soupirs am., 41 (f.) ; Pellisson, Œuv. div., I, 88 ; *Madeleine, Livret de vers anciens*, 22 ; *Tiercelin, Cloches*, 162 *et* 172 *(c)*. — 10.10.4 10.4.10 : *Mme Tastu*, 156 ; *Eug. Bazin, Rayons*, 225. — *8.8.4 8.4.8 : Elis, Le Paranymphe de la cour, 25 (f.), 113 (f.), 140 (f.), 199, 209 ; Murat (Sercy, V, 232) ; *J. Rameau, Danse des libellules (Nature)*. — 8.8.3 8.3.8 : Beaulieu, fo 247 (cf.). — 5.5.2 5.2.5 : *Madeleine, Idylle éternelle*, 147 (*c, alt*).

Le 1er et le 5e. — 8.12.12 12.8.12 : Mareschal, Railleur, IV, 2 (c) ; Benserade, II, 145 (aba cbc, 2 str) ; Marcassus, Horace, I, 36 ; Chénier, Elég., A Fanny malade ; *Peyrat, Arise*, 171, 197, 236. — *6.12.12 12.6.12 : Colletet, Divertissement, 151 (Poés. div., 157). — 8.9.9 9.8.9 : *Richepin, la Mer, Etant de quart*, 28.

Le 3e et le 4e : 12.12.8 8.12.12 : Gombauld, 201-221.

Le 2e et le 4e : 12.6.12.6 12.12 (aabc bc) : Hopil, Œuv. chrét. de 1604, fo 89 (cf. ci-après abab cc).

Le 2e et le 3e : 12.8.8 12.12.12 : *Poncy, Œuv., I*, 100 *et* 132 *(Marines)*. — 10.5.5 10.10.10 (décas. mod.) : *Montesquiou, Ch.-sour.*, 68. — 8.4.4 8.8.8 : G. d'Aurigny, ps. 111. — 7.3.3 7.7.7 : *Escodesca de Boisse, Voix int.*, 189 *et* 195.

Le 1er et le 3e : ?

Le 1er et le 2e : 10.10.12 12.12.12 : Racan, ps. 65 (f.). — **8.8.12 12.12.12** : Du Ronchot, Amours de Mèlisse, 138 (c) ; H. Poirier, Litanies de la Vierge (Journée du pénitent, 49, c), et Soupirs salutaires, 12 (c) et 51 (c) ; Mairet, Autres œuv. lyr., 47 ; Desmarets, Œuv. poét. de 1641, p. 36 des Poésies ; Tristan, Panthée, II, 1, Lyre, 76 (cf.), et Off. de la Sainte-Vierge, 123 ; Godeau, ps. 48 (f). ; Racan, ps. 38 (f.) ; etc. — 6.6.12 12.12.12 : Godeau, ps. 133 (f.) *Cf. une chanson de V. Hugo en* 3.3.12 12.12.12 *(T. la Lyre, VI*, 26, *vers* 1 *et* 2 *ref.)*. — 4.4.8 8.8.8 : voir aux sixains isom., vers de quatre. — 3.3.7 7.7.7 : Le P. Surin, Cant. spirit., 174.

§ 3. — *Plus de deux vers plus courts* (1).

Trois. — 12.12.12 8.8.8 : Bourlier, ps. 71 ; *Le Flaguais, II*, 455. — 12.12.12 6.6.6 : Aubigné, III, 90 (aba cbc) ; Benserade, 2e paraph. sur les leçons de Job ; J. Bardou, Manuel, 55 ; Aldimary, Poésies, 12 ; Voltaire, Odes 7 et 9 ; Frédéric II, Poés., 47 et 57 ; *Eug. Villemin, Herbier poét.*, 178. — 10.10.10 5.5.5 : Frédéric II, Poés., 76. — 10.10.10 4.4.4 : Louise Bertin, Nouv. Glanes, 147. — *8.8.8 6.6.6 : Lingendes, Chanson (c) ; Desmarets, Off. de la V. M., 161 (ps. 111).

12.12.10 12.10.10 : Racan, ps. 79 (c). — 12.12.8 12.8.8 : Paraph. sur les 7. ps., sans titre (B. N., T. 1049), ps. 142 ; Tristan, Off. de la Sainte Vierge, 105 ; Martial de Brive, Parn. Sér., 163 ; *Fouinet, Annales romant.*, 1834, *p.* 240 ; *Turquety, Œuv.*, 353 *(Hymnes sacrées, f.)*. — 12.12.6 12.6.6 : Du Breuil (Crême des bons vers, 253) ; La Luzerne, Essais poét., ps. 103 ; Dalibray, Œuv. poét. de 1653, p. 14 des Vers moraux ; *Turquety, Œuv.*, 359 *(Hymnes sacrées), et Fleurs à Marie*, 206 ; *Mme Penquer, Chants du foyer*, 186. — 12.8.12 12.8.8 : Corneille, Imit., I, 6 ; Tristan, Amours (Plaintes, éd. Madel., 138, c.), et Vers hér., 41 (c) ; du Teil, Div. poés., 32 ; Racan ps. 5 (f.) ; *Lebreton, Heures de repos*, 113. — *8.12.12 12.8.8 : Frénicle, ps. 142 (cf.) ; Godeau, ps. 33 (f.) ; Martial de Brive, Parnasse sér., 72 (c) ; Chevreau, poés. 24 (c) ; *Hugo, Cont., III*, 5, *et F. de Sat., J.-C., II* (2 *str.*, *c*).

12.12.8.8 12.8 (cés. déplacée) : *Sully Prudhomme, II*, 205. — 12.12.6 6.12.6 : Malherbe, Pour le Comte de Soissons (c) ; Chandeville, Rec. Chamhoudry, 3e p., 211 (c). — 12.8.12 8.12.8 : Chevreau, poés. 30 (c) ; Benserade (Fournel, II, 417) ; *Fuster, la Vie*, 183. — 12.6 12.6.12.6 : Hopil, Œuv. chrét. de 1603, f° 84, Divins élancements, 53, 120, 195, etc. (*aa bcbc* : cf. *abab cc*). — 7.6.7 6.7.6 : *Merrill, Vesperale (Poèmes)*. — 8.12.12. 8.12.8 : Marcassus, Horace, III, 2 ; *Lebreton, Heures de repos*, 49.

12.8.8 12.12.8 : Hopil, Elancements, 238 (c) ; Desmarets, Œuv. poét., 1641, p. 32 des Poésies (c) ; Racan, ps. 32 (c) ; *Lebreton, Nouv. heures de repos*, 31. — 12.6.6 12.12.6 : Hopil, Doux vols, 50 (cf.) ; *J. Rousse, Au pays de Retz, ou Poés. bret.*, 51 ; *Mme Penquer, Révélat. poét.*, 259. — 8.4.4 8.8.4 : *Pailleron, Amours et haines*, 27. — 10.12.10 12.12.10 : Mauduit, Dévotions, 65. — 8.12.8 12.12.8 : *Lamartine, Ch. du sacre* (13 *str.*) ; *Fontaney, Le Cinq Mai.* — *8.8.12 12.12.8 : Théophile, II, 81 ; Tristan (Bernardin, 584 et 607, c) ; Frénicle, ps. 75 (cf.) ; Godeau, ps. 111 ; Benserade, II, 90 (Barbin, VI, 146, c ; *Beauchesne, Souv. poét.*, 15.

12.12.10 10.10.12 : Racan, ps. 141 (cf.). — 12.12.8 8.8.12 : Frénicle, ps. 125 (c) ; Marcassus, Horace, III, 4. — 12.12.6 6.6.12 : Théophile, I, 21 (f.). — 12.8.12 8.8.12 : Godeau, ps. 79 (f.) ; Scudéry, Poés. de 1649, p. 265. — 12.6.12 6.6.12 : Colletet, Désesp. amour., 330 ; Gombauld, 223. — 7.3.7 3.3.7 : *Boulay-Paty, Odes*, 112. — 8.12.12 8.8.12 : Jacq. Pascal (dans Cousin, ou Pascal, I, 211, f.) ; Marcassus, Horace, épode 16.

(1) Ces sixains sont classés d'après la place qu'occupent les vers courts, en commençant par la fin.

12.8.8 12.8.12 : Griguette, Paraph. sur l'Ecclés., 82 (c.) ; Frénicle, ps. 51 (c) ; Corneille, Imit., III, 57 ; Scudéry, Poés. nouv., 59 (c) ; *P. Juillerat, Solitudes*, 38. — 8.12.8 12.8.12 : Mairet, Stances, à la suite de Sylvanire, p. 39 ; Chevreau, 75 (c) ; *Lebreton, Heures de repos*, 127. — *8.8.12 12.8.12 : Colletet, Désesp. amour., 351 (c) ; Scudéry, Mort de César, prologue ; Frénicle, ps. 14 ; Anon., dans Rec. de 1671, III, 300 (c), etc.

12.8.8 8.12.12 : J. de Lorme, Muse nouvelle, 55. — 8.12.8 8.12.12 : Frénicle, ps. 95 (c). — *8.8.12 8.12.12 : Révol (2e liv. des Délices, 265, c) ; Godeau, Œuv. chrét. de 1633, p. 161 ; Desmarets, Œuv. poét., de 1641, p. 33 des Poés. (c) ; Racan, ps. 74 (f.) ; Prés. Nicole, Poés. chrét., 24 (Miserere, cf.) ; etc. — 6.6.8 6.8.8 : Rotrou, Célimène, I, 1 *(abb acc)*.

10.10.10 12.12.12 : Racan, pss. 40 (f.) et 110 (f.). — ***8.8.8 12.12.12** : Malherbe, Plainte sur une absence ; Maynard, II, 210 (c) et 246 (c) ; Boisrobert, (Recueil de 1627, p. 549, c), et à la suite des Epitres de 1657, p. 305 ; Tristan, Lyre, 12, et Vers hér., 116 (c) ; Godeau, pss. 30 (cf.), 44, 72 (f.) ; Racan, pss. 22 (cf.), 25 (c), 64 (c), 78 et 146 ; Corneille, X, 172 (c) ; etc. Cf. Raunié, Chansonnier hist., V 122 (att. à Voltaire). — 6.6.6 8.8.8 : Métezeau, ps. 137 (f.).

Quatre. — *12.12.8 8.8.8 : La Luzerne, Essais poét., 114 ; *Hugo, Odes*, II, 1 ; *Le Flaguais, I, 242, et II, 406.* — 12.12.7 7.7.7 : Cl. Bachet, Chans. spirit., 80, ou Délices de 1620, dern. rec., 104 (7e ps. pénit.). — 12.12.6 6.6.6 : Boyssières, Prem. œuv. amour., f° 90 ; Marillac, pss. 11, 12 et 78 (tous cf.) ; Martial de Brive, Parn. Sér., 299 ; Lefranc de Pomp., II, 10. — 10.10 5.5.5.5 (aa bcbc) : Saint-Gelais, Chanson (Rec. de 1547, ou Déploration de Vénus, 24) ; Pernette du Guillet, 45 et 51 (alt. avec cinq pentas.). — 8.8.8 6.6.6 : P. Bourg, ps. 68 (f.). — 12.8.12 8.8.8 : ? — 8.4.8 4.4.4 : Le Houx, 65 ; Mérault, Hymnes cathol., f° 28 ; Anne Picardet, Odes spirit., 140 ; G. Robert, Violier des Muses, f° 66. — 8.12.12 8.8.8 : Bourlier, ps. 143 (cf.).

*8.8.12 12.8.8 : Mairet, en tête de Silvanire ; Rotrou, Célimène, III, 1 ; Frénicle, ps. 74 (c) ; Sarasin (Sercy, II, 132) ; Benserade, I, 111 ou 167 (f.) et 196 ou 295 (cf.) ; *Bignan, Poés.*, 265 (*Œuv. poét.*, II, 375) ; *Turquety, Acte de foi*, 97. — 7.7.12 12.7.7 : Chevreau, les Frères, I, 4. — 12.8.8 8.12.8 : *Hugo, Chât.*, *II*, 2 *(gém. avec un quintil d'octos., et suivi d'un ref.)*. — *8.8.12 8.12.8 : Chapelain (Sercy, V, 400) ; Ad. Billaut, 474 (c) ; Lebrun, IV, 9 (c, exemple probablement unique de c dans Lebrun) ; Chénier, Elég., A. Versailles ; *Sainte-Beuve, Livre d'amour*, 5 et 19. — 6.6.12 6.12.6 : Revol (2e Liv. des Délices, 244, c). — *8.8.8 12.12.8 : Malherbe, 81 ; Scudéry, Amour tyrann., IV, 2 ; Desmarets, Œuv. poét., 1641, p. 46 des Poésies (cf.) ; Tristan, Vers hér., 344 ; Corneille, Imit., II, 9 (cf., alt. avec trois quat. d'alex.) ; *Belmontet, Poés. et hist.*, 45. — 6.6.6 12.12.6 : Cl. Bachet, Chans. spirit., 32 (f.) ; *Turquety Fleurs à Marie*, 47.

12.10.10 10.10.12 (décas. mod.) : *Renée Vivien, Vénus des aveugles*, 3 *(f.)* — 12.8.8 8.8.12 : Frénicle, ps. 63 ; Godeau, ps. 90 ; Marcassus, Horace, épode 16 ; L. Petit, Satires. éd. Gourcuff, p. 123. — 12.6.6 6.6.12 : Métezeau, ps. 103 (f.). — *8.12.8 8.8.12 : Resneville, Traverses, 209 (f.) ; Frénicle, pss. 72 (c) et 130 ; Lebrun, V, 8. — *8.8.8 12.8.12 (c partout) : Malherbe, 98 et 104 ; Scudéry, Orante, II, 2 ; Saint-Amant, I, 256 ; Frénicle, pss. 5 et 66 ; etc. — 8.8.8 8.12.12 : Aubigné, Odes, 39, ou éd. van Bever, 36 *(aabc bc)* ; Baro,

Astrée, V, 4 (c) ; Godeau, ps. 15 ; Bussières, Desc. poét., 197. — 7.7.7 7.8.8 : *Botrel, Chansons de Jean*, 271.

Cinq. — *12.8.8 8.8.8 : Frénicle, ps. 90 (c) ; Godeau, ps. 45 ; Scudéry, Poés. de 1649, p. 288 ; J. de Lorme, Muse nouvelle, 47 et 48 (cf.) ; Racine, 1er cant. spirit. ; *Juillerat, Solitudes*, 34. Cf. Bernier de la Brousse, II, 6 (12.6.6 6.6.6, abc bca).

8.8.12 8.8.8 : Godeau, ps. 75 ; Poirier, Soupirs salutaires, 120 (c) ; Chapelain (Sercy, V, 337, signé Montfuron, ou Rec. de 1671, III, 317) ; Gombauld (Sercy, V, 345, c) ; etc. — 7.7.12 7.7.7 : Prés. Nicole, Suite des Pièces chois., 9.

*8.8.8 12.8.8 : Scudéry, Vassal généreux, I, 1, et p. 218 à la suite (c), et Comédie des Coméd., II, 5 ; Rotrou, Heur. nauf., V, 5 (c) ; Benserade, Ode sur la grossesse de la Reine (c) ; Maynard, III, 299 (c) ; Malleville, 36 (c) et 305 (c) ; etc. *Hugo, Toute la Lyre, VI*, 46. — 6.6.6 12.6.6 : Et. Durand, Livre d'amour, 152 (c). *Cf. Hugo, Quatre Vents, III*, 13 *(abb acc)*.

10.10.10 10.12.10 : Benserade (Fournel, II, 369, c). — 8.8.8 8.12.8 : Rotrou, Clorinde, IV, 3 (c) ; Frénicle, ps. 117 (c) ; Godeau, pss. 70 et 130 ; Marmet de Valcroissant, Rec. de poés., 93 (c) ; J. de Lorme, Muse nouvelle, 45.

***8.8.8 8.8.12** : Hopil, Mélange de poésie, 1603, fº 68 ; Auffray, Hymnes et cant., 263 et 295 (c) ; Rotrou, Pèlerine amour., V. 5 (c) ; Voiture, Chansons. (f.) ; Tristan, la Lyre, 137 (c) ; Godeau, pss. 61 (f.) et 115 (f) ; Malleville, 46 (c) ; etc. *L. Legendre, Musiques d'aut.*, 18 ; *Nolhac, Poèmes*, 73 ; *Grandmougin, De la terre aux étoiles*, 45. — 7.7.7.7.7.12 : Canora, Poèmes, 159 (f.). — 6.6.6 6.6.12 : Auvray, Dorinde, V (c). — 8.8.8 8.8.10 : Voiture, Stances (c).

§ 4. — *Sixains à trois mesures.*

Formes symétriques. — 8.4.12 : *Madeleine, Idylle étern.*, 79. — *12.6.2 : *Demesmay, Solitudes*, 1 *(abb acc, f.)* ; *Paysant (Anthol. Delagr., II*, 501) ; — 4.3.12 : *Samain, Musique confidentielle (Jard. de l'Inf.)*. — 12.1.12 12.2.12 : *Am. Rolland, Matutina*, 33. — 8.6.4 : *Xanrof, les Etudiants d'Espagne (f.)*. — 6.3.8 : Marg. de Navarre, II, 141. — 8.6.3 : *Villemin, Herbier poét.*, 33 *(abb acc)*. — 4.3.8 : *F. de Croisset, Nuits de quinze ans*, 38 *(f.)*. — 6.2.7 : *Goudeau, Fleurs du bitume*, 146. — 3.4.7 : Mellin de Saint-Gelais, III, 118 (rimes masc.) ; Déploration de Vénus, éd. de 1548, pp. 113 et 117 (rimes masc.) ; Baïf, I, 212 ; Bér. de La Tour, Choréide, 25 (rimes masc.) ; Buttet, Odes, II, 8 (rimes masc.) : cf. le parag. suiv., fin). — 7.3.4 : *Monnier, Poés.*, 80. — 6.4.2 : *F. de Croisset, Nuits de quinze ans*, 13. — *6.1.4 : couplets de Panard. — 5.2.3 : *Monnier, Poés.*, 84 ; *La Villehervé, Prem. poés.*, 55 *(f.)*.

Formes à demi-sym. — 8.8.6 12.12.6 : Racan, ps. 140 (c). — *8.8.12 6.6.12 : Racan, Bergeries, II ; Motin, 2e livre des Délices, 409 ; Gombauld, 199. — 12.12.6 12.12.8 : *Tiercelin, Asphodèles*, 85. — *12.8.8 12.4.4 : *Mme de Visme de Wegmann, Jardin des Hesp. et Ombre des Oliviers, pass. (cf.* 10.7.7 10.5.5, *Ombre des ol.*, 50 et 58, 12.8.4 12.4.2, *ib.*, 78, *et* 12.8.12 12.8.4 ababab, *ib.*, 93). — *10.10.6 10.10.4 : *Richepin, la Mer, Etant de quart*, 2. — 8.8.6 8.8.2 : *Le Vavasseur, I*, 133, *imité par P. Harel, A Colette*. — 8.6.6 8.8.4 (abb acc) : Bèze, ps. 125. — *8.8.4 8.8.2 : *Nadaud, Cheval et cavalier*; *Gauthiez, Voix errantes*, 63. — 8.2.6 6.2.6 : *Piédagnel, Avril*, 92. — 8.2.3 8.2.2 : *N. Martin*,

Ariel, 52. — *3.4.7 4.3.7 (f.), alt. avec 4.2.7 2.4.7 (m.) : Des Périers, Voyage à l'Ile Barbe ; Des Autels, Repos de plus grand trav., f° 133 ; — 4.2.7 2.4.7 seul : Des Périers, A Clément Marot ; *Prarond, du Louvre au Panthéon*, 199 ; — 3.4.7 4.3.7 seul : *Clair Tisseur, Pauca paucis, éd.*, 1894, *p.* 305.

Formes dissymét. en vers de douze, huit et six. — Quatre alex. : 12.8.12 12.12.6 : Rotrou, Célimène, II, 2, et Scudéry, Poés. nouv., 275. — *12.12.8 12.6.12 : La Luzerne, Essais poét., 128 ; Segrais (Rec. de 1671, 2 str.) — 12.8.12 12.6.12 : Desmarets, Œuv. poét. de 1641, p. 42 des Poésies (c).

Trois alex. : *12.12.6 8.8.12 : Aubigné, III, 259. — 12.8.8 12.12.6 : Desmarets, Œuv. poét. de 1641, p. 32 (c). — *12.8.8 12.6.12 : Desmarets, ibid., p. 40 (cf.) ; Maucroix, Stances à Conrart. — *8.8.6 12.12.12 : Racan, I, 174 (c). — 8.8.12 12.6.12 : Mairet, Autres œuv. lyr., 35 ; Rotrou, Belle Alphrède, II ; Frénicle, ps. 7 ; Corneille, Imit., II, 2. — *8.6.12 12.8.12 : Tristan, Vers héroïques, 147 et 155 (éd. van Bever, 119 et 125). — 12.6.8 12.12.6 : Tristan, Amours (Plaintes, éd. Madel., 161). — 8.6.12 12.6.12 : Tristan, en tête des Plaintes d'Acante. — 12.12.6 8.12.6 : Maucroix, éd. Paris, I, 64 (c).

Deux alex. : 8.8.8 12.12.6 : Tristan, Vers hér., 256 (éd. van Bever, 130). — 12.8.8 12.8.6 : Tristan, Off. de la Sainte Vierge, 551 (c). — *8.8.8 12.6.12 : Maynard, II, 254 ; Colletet, Désesp. amour., 375. — 8.12.8 8.12.6 : Malleville, 72 (c). — *8.8.6 12.12.6 : Racan, ps. 140 (c). — 8.8.6 6.12.12 : Godeau, ps. 146.

Un alex. : 8.12.8 6.6.6 : Sarasin, ode à Chapelain (aab cca). — *8.8.6 12.8.8 : Racan, ps. 27. — 8.8.8 12.6.6 : Malleville, 114 ; etc.

En vers de douze, dix et huit, ou douze, dix et six : *Racan, I, 165, 190 (c), et 232, pss. 49 (c), 57 (c), 61 (c), 114 et 123 ; *Maynard, Ode à Alcippe (c) ; Rotrou, Diane, I, 3 ; Sarasin (Sercy, IV, 152, c) ; Benserade, (Fournel, II, 370) ; etc.

Autres sur trois mesures : 8.3.8 8.8.12 : Baro, Astrée, V, 12 (c, 2 str.), imité, semble-t-il, par Corneille, Andromède, I, 3 (8.4.8 8.8.10). — 12.12.12 6.6.4 : *Boulay-Paty, Odes*, 292 ; — 8.4.6 6.8.6 : Mairet, Autres œuv. lyr., 49. — 8.8.8 8.4.2 : *Cl. Hugues, Roses du laur.*, II, 13. — *8.8.8 4.4.2 : *Daudet, Aux petits enfants* (cf. *Mistral, Iles d'Or*, 290) ; — 7.1.2 7.7.2 : *Ch. Cros, Collier de griffes*, 99 *(rimes masc.)*.

Sur quatre mesures : *Racan, ps. 147 (8.8.10 12.6.12) ; Scarron, VII, 318 (8.8.6 10.10.12, c) ; **Sainte-Beuve, Pensées d'Août* (10.10.4 12.10.2).

Sur cinq mesures : Tristan, Amours (Plaintes, éd. Madeleine, 172).

Pour les sixains où les rimes ne peuvent pas alterner, voir *aba cbc* aux vers de douze, dix, huit, sept, six, et à 3.3.7, 6.12.6 et 12.12.12 6.6.6 ; *aba ccb* aux vers de cinq, et à 10.5.10 10.10.5 ; *abb cca* à 8.12.8 6.6.6 ; *abb cac* aux vers de cinq (et *abbc ac* à 10.10.10.6 10.6) ; *abc abc* aux vers de douze, et à 10.10.6 et 8.4.8 ; *abc cba* aux vers de huit, cinq et quatre ; et *abc bca* à 12.6.6 6.6.6.

IV. — Sixains a distique final

§ 1. *Sur trois rimes* (1).

***Vers de douze :** Peletier, Amour des amours, 106 ; Desportes, 198 (**alt.**) ; Aubigné, III, 76 (f.) et 92 ; Bertaut, 426 (f.) ; etc. Marillac, une dizaine de psaumes ; *Ch. Didier, Mélod. helvét.*, 79 ; *A. Philibert (Ph. Soupé), Etincelles*, 173 *(77 str.)* ; *H. Durand, Poés.*, 38, 42, 48 *(alt.)*, 96 *et* 108 ; *L. Ménard, Blanche (récit, sans césure, mais alt.)* ; *L. Dierx, I*, 156 *et pass. (alt., sans divisions ni cés.)*. Cf. *Aubanel, Grenade*, 300.

***abba** (quelquefois *abb acc*) : Bèze, cant. 8 (f.) ; Jamyn, 301 ; Morenne, Cantiques, f° 20 (ps. 136) ; Le Digne, Fleurettes, f° 11 (*abb acc*, intitulé Ternaires) ; Marillac, une douzaine de psaumes ; Sarasin, 93 ; *Desbordes-Valmore, I*, 206 ; *Cte de Saint Leu (Louis Bonaparte) l'Hymen, poème en quatre chants* ; *Gautier, la Péri* ; *Autran, Poèmes de la Mer, II*, 4 ; *L. Ménard, dans Prométhée* ; *etc. Merrill, Poèmes*, 207, *et Une voix dans la foule*, 156 ; *Le Cardonnel, Poèmes*, 92 ; *Verhaeren, La Multiple splendeur*, 125 ; *etc.*

aabb : J. Martin, Trad. de l'Arcadie, f° 63 (*aab bcc*, sans alt. de rimes) ; Saint-Gelais, III, 281 ; Bèze, ps. 89 (f.) ; Magny, Odes, I, 1, II, 178 (str. alt., sans cés.) ; Desportes, ps. 134 (alt.) ; Perrin, la Puce (66 str.) ; *Quinet, Napoléon (la plus grande partie du poème)* ; *Sully-Prudhomme, II*, 95.

***Vers de dix :** J. Martin, trad. de l'Arcadie, f° 24 (sans alt. de rimes) ; Du Bellay, I, 222 ; Ronsard, IV, 137 (f.) ; Magny, Amours, 115 ; Jodelle, II, 68 (éd. van Bever, 138) ; Desportes, 395 (f., ref.) ; La Boderie, Hymnes ecclés., fos 37, 42 (f.), 64 (f.) ; Bertaut, 359 (f.) ; etc. ; Marillac, pss. 48 et 49. *Hugo, Cont., I*, 11 ; *Verlaine, II*, 370 ; *Dierx, II*, 132.

***abba :** Bèze, ps. 90 et cant. 14 (f.) ; Forcadel, Poés. de 1551, p. 167 (rimes non alt.) ; Vauquelin, Foresteries, I, 1 (gém. avec 10.6.10.6.6.6, sorte de refrain) ; Belleau, 10 (f.) ; J. de la Taille, II, 55 ; etc. ; Marillac, ps. 39 (f.). *Hugo, Cont., II*, 28 *(f.)*.

aabb : Marot, pss. 1 *(aab bcc)*, 50 *(a* et *b* masc.), 137 *(aab bcc, a* et *c* fém.) ; Bèze, ps. 78 ; Des Masures, Trag., 197 (f.) ; Passerat (Muses Ralliées de 1599).

***Vers de huit :** Saint-Gelais, II, 226 (rimes masc.) ; Ronsard, I, 81, rimes mas.), 148 (*b* et *c* masc.), 169 (**alt.**), 204 (*b* et *c* f.), 430 (*a* et *c* masc.), et Odes, II, 8 (*b* et *c* masc.) ; Du Bellay, I, 247 (f.) ; Baïf, I et II, pass. ; Magny, Odes, II, 169 et 201 ; Desportes, pss. 13 (f.), 27 (f.), 52 (f.), 71, 97 (f.), 145 ; Ber-

(1) Pour les formes isométriques, nous séparons des sixains réguliers (*abab cc*) les sixains à quatrain embrassé ou suivi (*abba cc* et *aabb cc*). Pour les autres formes, nous nous bornons à marquer de la note (*ba*) ou (*suiv.*) les sixains dont le quatrain est embrassé ou suivi. Quand le quatrain est croisé (ou suivi), les sixains sont généralement *masculins* chez les classiques et *alternes* chez les modernes.

taut, 172 ; etc. ; Urfé, Astrée, I, 4 et 5, III, 2, 6 et 10 (deux fois *a* et *c* masc., trois fois *b* et *c*) ; Chassignet, pss. 23 et 110 ; Saint-Amant, I, 170 ; Perrin, le Grillet (64 str.) ; Abbé d'Heauville, Œuv. spirit., pass., notamment 214-262 ; etc. *Banville, Améth., 1 (rimes masc.), 2 et 4 (f.), Occid., p. 286, et Feuilleton d'Arist., scène 8 ; Verlaine, II, 111 et 436 ; Theuriet, I, 179 et 211 ; Boukay (Anthol. Delag., III, 111) ; etc.*

abba : Bèze, pss. 58, 88 (f.) et 127 ; J. Peletier, Amour des amours, 61 ; Aubigné, III, 88 (éd. van Bever, 24) ; Desportes, ps. 69 (f.) ; etc. Malherbe, 30 ; P. Joseph, Pensées d'amour, etc. (Fagniez, le P. Joseph et Richelieu, II, 506) ; Urfé, Astrée, I, 1 et 7, IV, 2 ; Maynard, II, 214 ; etc. ; Hamilton, chansons, pass. ; Moncrif, Rosa, chanson ; etc. *Delair, Vie chimérique, pass.* (abb acc) ; *Verlaine, Odes en son honneur, 14 et 15.*

aabb : Bèze, pss. 28, 30 (f.), 80, 105, 109, 117, 139 (f.) ; Ronsard, Odes, V, 14 (*aab bcc*), et p. 478 (sans cés.) ; Magny, Odes, II, 115, 151, 222 ; Billard, Tragédies, pass. ; etc. ; *Desbordes-Valmore, II, 87, 193, 207, et III, 92 ; Leconte de Lisle, les Elfes (P. B., ref.).*

***Vers de sept :** Pernette du Guillet, Rymes, 21 ; Bèze, ps. 146 ; Baïf, quatre fois (dont deux f.) dans Am. de Méline, de plus II, 128, et pass. ; Vauquelin, Forest., I, 3 (alt.) et 14 (f.), II, 7 ; Magny, Odes, II, 212 (*cc* refrain) ; etc. N. Rapin, 265 (ps. pénit. 142) ; Chassignet, ps. 122. *Banville, Exilés, l'Enamourée (rimes fém.) ; Verlaine, II, 360 ; Madeleine, Brunettes, 14 ; Signoret, élégies 8 et 14.*

abba : Bèze, ps. 75 ; Du Bellay, II, 342 ; R. Garnier, Porcie, II ; J. Blanchon, Prem. œuv. poét., 69 ; Voiture, Stances et deux chansons ; *Gautier, Infidélité ; Madeleine, Brunettes,* 12 (Cf. abb acc, dans Boyssières, Sec. Œuv. poét., f° 13, Corneille, X, 53, *Musset, Œuv. complém.,* 42, *et Verlaine, Chansons pour elle,* 20 *et* 22).

aabb : Ronsard, II, 391, et V, 257 ; Baïf, I, 56 ; Cl. Billard, Trag., pass. ; *Hugo, Lyre, VII,* 23 (19).

***Vers de six** (*b* et *c* masc. presque partout au XVI[e] siècle) : Saint-Gelais, I, 66, et II, 227 (*a* et *c* masc.) ; Des Périers, 87 ; Pernette du Guillet, 26 et 30 ; Guéroult, Chans. spirit., f° 8 ; Ronsard, I, 225, Odes, II, 5, IV, 6 (*a* et *c* fém.) et p. 389 ; Du Bellay, I, 196, II, 96 et 101 ; Baïf, I, 74, 236, II, 400 ; etc. etc. ; *Banville, Améth., 6 et 7 (f.) ; Signoret, Poème 2, Elégie 6.*

abba : *Marsolleau, Baisers perdus,* 219 (abb acc).

***Vers de cinq** : *Verlaine, I, 283, et II, 212 (cf. Invectives,* 10, abb acc) ; *Blémont, Pommiers en fleurs, 197 ; Signoret, Elégie 5.*

abba : *Turquety, Primavera, 241 ; Vicaire, Heure ench., 82, Au bois joli,* 125.

aabb : Bèze, ps. 47 (*aab bcc*, rimes m.) ; N. Renaud, à la suite de l'Ode de la paix (rimes masc.).

***Vers de quatre** : *Verlaine, I,* 127. — **abba** : *Turquety, Primavera,* 329.

Quatrain isométrique : 12.12.12.12 8.12 : Godeau, ps. 98. — 12.12.12.12 12.8 : Corneille, Imit., I, 8 (ba) ; Priézac, De profundis (suiv., alt.) ; *Quinet, Napoléon, éd.* 1857, p. 47 (suiv., alt). — 12.12.12.12 12.6 : Desportes, ps. 85 (suiv., alt.) ; Hopil, Elancements, pass. (ba) ; Desmarets, Œuv. poét. de 1641, p. 51. *M[me] Waldor, Poés. du cœur,* 151 (*m., alt. avec* 12.12.12.12 12.4, *f.*). — 12.12.12.12 7.7 : *Desbordes-Valmore, Pleurs,* 341 *(f.).*

10.10.10.10 12.12 : *Labenski, Poés. de Polonius*, 70 *(ba)*. — 10.10.10.10 10.5 : *Dierx, I*, 55. — 10.10.10.10 5.5 : *L. Ménard, Chans. allem.*

*8.8.8.8 12.12 : Cl. Billard, Alboin (suiv., alt.) ; Baro, Astrée, V, 9 (ba) ; Racan, Chanson (f., ref.) ; Corneille, Suiv., II, 2 ; Rousseau, I, 1 (ba) ; L. Racine, ps. 19 (ba) ; Lefranc de Pomp., I, 4 (ba). — *8.8.8.8 12.8 : Saint-Amant, 103 (ba) ; Godeau, pss. 2, 11 (f.), 13, 18 et 125 (f., partout ba) ; Scarron, VII, 301 (ba) ; Benserade (Fournel, II, 462) ; Corneille, Imit., IV, 6. — 8.8.8.8 8.12 : Racan, I, 228 ; Frénicle, ps. 106 (f.) ; Tristan, Amours (Plaintes éd. Madel., 137) ; Patrix, 40 (ba). — *8.8.8.8 10.10 : Du Bellay, I, 205 (sans alt.), et 440 (ba, f.), et II, 342 (ba) ; Ronsard, II, 410 (f.) ; Magny, Odes, II, 87, etc. ; Racan, I, 229 (f.) ; Corneille, Suiv., II, 2 (alt.) ; Scarron, VII, 248. — 8.8.8.8 6.8 : Marillac, pss. 17 et 124, et Cant., p. 497. — 8.8.8.8 8.6 : Tristan, Amours (Plaintes, éd. Madeleine, 149) ; Desmarets, Off. de la V. M., 153 (ps. 142). — 8.8.8.8 8.4 : P. Bourg, ps. 33 ; *Theuriet, II*, 76 ; — 8.8.8.8 6.6 : *Verlaine, Chansons pour elle*, 16.

7.7.7.7 10.10 : Tyard, 154 (f.). — 7.7.7.7 8.8 : Jodelle, II, 334. — 7.7.7.7 3.3 gém. : La Jessée, 1047 et 1146. — 6.6.6.6 12.12 : du Perron, 62 (Olivier, 41). — 5.5.5.5 7.7 : La Fontaine, Songe de Vaux, 6. — 4.4.4.4 8.8 : Ruisseaux de Fontaine, 153 (f.). Etc. etc.

Quatrain symétrique : 12.8.12.8 12.12 : Corneille, tome IX, p. 535 (ba). — 8.12.8.12 12.12 : Corneille, Place Roy., III, 5 et 6 (ba) ; Saint-Amant, II, 100 (ba). — 8.12.8.12 12.8 : Godeau, ps. 29 (f.) ; Chapelain (Sercy, I, 67). — 8.12.8.12 8.8 : Godeau, ps. 34 (f.). — 12.6.12.6 12.12 : Vauquelin, Forest., II, 3 ; Urfé, Astrée, I, 10, ou éd. Michaut, 53 (ba) ; etc. *Alletz, Caract. poét., le Juge*. — 12.6.12.6 12.6 : Toutain, Agamemmon, fos 56 et 67 (f.) ; Aubigné, ode 37 ou éd. v. Bever, 33 (suiv.) ; Hopil, Elancements, pass. (ba, pp. 311 et 314) et les Doux vols, pass. (ba, p. 60) ; Marillac, ps. 4 (f., ba). — 12.6.12.6 7.7 et 12.4.12.4 7.7 : Métezeau, pss. 54 (f.) et 28. — 12.4.12.4 8.8 : Anne Picardet, Odes spirit. 30 (rimes masc.). — 10.8.10.8 10.8 : Bèze, ps. 39 (rimes m., suiv.). — 10.6.10.6 10.10 : Vauquelin, Forest., I, 6 ; La Boderie, Hymnes, fo 149 ; Desportes, p. 99 (f.). — 10.6.10.6 6.6 : Vauquelin, Forest., I, 1, (ba, avec refr.), et Urfé, Astrée, IV, 5 (f.).

8.7.8.7 8.7 : Desmarets, Off. de la V. M., 208. — *8.6.8.6 8.8 : Baïf, ps. 23 (Becq, 327) ; Métezeau, ps. 140 (f.) ; Saint-Amant, I, 193 (et beaucoup de chans. pop.). — 8.6.8.6 8.6 : Bèze, ps. 52. — 8.6.8.6 6.6 : La Boderie, Hymnes, fo 258. — 6.8.6.8 6.6 : Montchrestien, Hector. — 8.4.8.4 12.12 : Expilly, Poèmes, 446 (f.). — 8.4.8.4 8.8 : Du Maine, Amours de Thalie, 56. — 8.4.8.4 8.4 : Métezeau, ps. 95 (ba, f.). — *8.3.8.3 8.8 : Saint-Gelais, II, 231 (suiv., sans alt.) ; *Ch. Guérin, Sang des Crép.*, 109 *(rimes fém.)*. — 7.5.7.5 7.7 : Daix, Prem. œuv., fo 76 ; *J. Olivier, Chans. du soir* (*Œuv. chois.*, II, 49 et 476). — 7.4.7.4 7.7 : *Verlaine, II*, 244 *(rimes masc.)*. — 7.4.7.4 7.4 : Raunié, Chans. hist., VII, 194 (6e vers ref.). — *7.3.7.3 7.7 : J. de la Taille, II, 121 et 128 (suiv.), imité par Le Vavasseur, I, 294. Etc., etc.

Quatrain dissymétrique. (1). — 12.12.12.8 12.8 : Scarron, VII, 246 (ba) ; Benserade (Fournel, II, 532). — 12.12.8.12 12.12 : Godeau, ps. 5 (f.) ;

(1) Pour *abb acc* en sixains symét. (au lieu de *abba* cc), voir aux sixains à double tercet, pass., en vers courts.

Em. Deschamps, Poème de Rodr., III (ba). — 12.12.8.12 8.12 : Corneille, IX, 559. — 12.8.12.12 12.12 : Pellisson (Rec. de 1671, I, 232) — 12.8.12.12 8.12: Godeau, ps. 62 (ba). — 12.8.12.12 8.8 : Saint-Amant, I, 118 (cc est un ref. varié). — 8.12.12.12 12.8 Godeau, ps. 24 ; Benserade, II, 20 (Fournel, II, 366). — 12.12.8.8 12.12 : La Boderie, Hymnes ecclés., f° 8 (b et c masc.) ; Mme *Dauguet, la Mare (Poètes de terroir, II*, 162 ; *suiv.)*. — 8.12.12.8 8.12, 12.8.8.12 12.12 (ba), et 12.12.6.6 12.12 (ba, f.) : Godeau, pss. 25, 65 et 27. — 12.12.8.8 8.8 : Scudéry, Poés. nouv., 85. — 12.12.7.7 7.7 : Benserade, II, 74 (Barbin, VI, 232., suiv., f.). — 8.8.8.12 12.12 : Frénicle, ps. 144 ; Colletet, Poés. div., 140 (ba) et 246. — 8.12.8.8 12.12 : Corneille, Pl. Roy., I, 3 (ba, f.). — 8.12.8.8 8.8 et 12.8.8.8 8.8 : Godeau, pss. 109 et 134. — 10.10.6.10 10.10 : Desportes, ps. 53 (ba, f.). — 10.10.6.6 10.10 : La Boderie, Hymnes ecclés., f° 59 (rimes fém.) ; — 10.10.4.4 10.10 : *Desbordes-Valmore, III*, 61 *ou Poés. inéd.*, 155 *(suiv., m.)*. — 6.6.8.6 8.8 : Dalibray, Musette, 49. Etc. etc. (1).

Sur trois mesures. — *7.7.7.7 12.6 : Aubigné, Ode 7. — *6.6.6.6 12.8 : Racan, I, 186, et Rotrou, Célimène, I, 2. — 6.6.6.6 11.3 : Motin (Nouv. Rec. de 1609), et Maynard, III, 234. — 12.6.12.6 8.8 : Baro, Astrée, V, 1 et 2 (ref.) ; cf. ibid. 8.8.8.8 12.6. — *8.6.8.6 10.8 : Saint-Amant, I, 95 et 127. — 10.12.8.12 8.10 : Scarron, VII, 304 (ba). — 6.8.5.5 6.8 : Racan, I, 188 (suiv.). Etc. — **Sur quatre mesures** : Dalibray, Pervigilium Veneris (6.5.6.5 8.10 suiv.) ; Saint-Amant, I, 268 (8.12.8.6 10.6, ba) ; Corneille, Andromède, I, 3 (8.10.8.10 12.6) ; etc.

§ 2. *Sur deux rimes.*

abab ab. — Vers de douze : Desportes, ps. 1 ; *H. Lucas*, 5e *éd.*, 124 ; *Ars. Houssaye, éd. de* 1887, *p.* 16 ; *R. de Beauvoir, Les meilleurs fruits*, 229 (73 *sixains* ; *cf. aux rimes tiercées*) ; *Cl. Hugues, Jours de combat*, 295 ; *Stan. de Guaita, Muse noire*, 47 *et* 91 (aba bab) ; *etc.* — Vers de dix : G. Gilbert, ps. 37 (pour remplacer les rimes tiercées de Marot) ; Raunié, Chansonnier hist., VII, 325 : *Desbordes-Valmore, II*, 100 ; *Hugo, Misér., I*, VII, 6 ; *L. Veuillot, Œuv. poét., éd.* 1878, *p.* 70 ; *Bellessort, Chans. du sud*, 168. — *Vers de neuf : *Richepin, la Mer, Marines*, 2 ; *Verlaine, Epigr.* 5 ; — *Vers de huit : Saint-Gelais, Chanson (f.) du Rec. de 1547, ou Déploration de Vénus, 40 ; Passerat, II, 78 ; A. Billaut (P. Olivier, 270, f.) ; Sarasin (Sercy, I, pièce signée Montreuil). *Hugo, Lég. des S.*, 28 (*cf. Cont., IV*, 4) ; *Laprade, Idyl. hér., les Semailles (f.) et Voix du Silence*, 8 ; *Verlaine, III*, 285 *(rimes fém.)* ; *Gregh, Chaîne éternelle, début (tercets)* ; *etc.* — *Vers de sept : A. Désiré, Hymnes, f° 82 (rimes masc.) ; Voltaire, Précis de l'Ecclésiaste, 1 et pass. *Desbordes-Valmore, III*, 118 ; *ou Poés. inéd.*, 183 ; *J. Madeleine, Brunettes*, 10. — Vers de six : Théophile (att. à), Parn. satyr., 134. *Tola Dorian, Poés. comp., II*, 164 *(f.)* ; *M. Boukay, Chansons d'amour*, 10 *et* 130 (*Anthol. Delag., III*, 114) ; *A. Bonnard, Royautés*, 53-62. — Vers de cinq : C. de Nostredame, Poésies, 57 (ps. 136) ; Mauduit, Izabelle, 21. *Privas, Chans. sentim.*, 18.

(1) Voir aux sixains à double tercet les combinaisons 8.8.8.6 8.6 (*aabc bc*), 8.8.8.4 8.4 (*id.*), 7.7.7.5 7.5 (*id.*), et 10.10.10.6 10.6 (*abbc ac*).

Quatrain isométrique. — 12.12.12.12.8.8 : Corneille, Imit., III, 39 ; Chevreau (Sercy, I, 431). *Cf. Turquety, Acte de foi*, 126, 186, 213. — 12.12.12.12.7.7 : *Richepin, Car., Thermidor*, 30. — 12.12.12.12.4.4 : *Rameau, Chans. des Etoiles*, 59. — *10.10.10.10.5.5 : *Hugo, R. et O.*, 39 ; — *10.10.10.10 3.10 : *Pailleron, Amours et haines*, 13 *(décas. mod.)*. — 6.6.6.6 8.8 : *Desbordes-Valmore, Elég. et Poés. nouv.*, 143.

Quatrain symétrique. — 12.8.12.8.12.8 : G. Chevalier, Œuv., 140 (61 str.) ; *Amiel, Part du rêve*, 11 *(f.)*. — 12.8.12.8.12.12 : *Turquety, Acte de foi*, 61. — 12.6.12.6.12.6 : *Th. Guiard, Lucioles*, 153. — 10.6.10.6.10.6 : *Verlaine, Epigr.* 18. — 8.7.8.7.8.7 : A. Désiré, Hymnes de l'Eglise, fos 14, 24, 28, etc., et Cantique s, fos 13, 23, etc. (rimes masc. : cf. 6.6.6.6.4.6, fo 84). — 8.6.8.6.8.6 : Anne Picardet, Odes spirituelles, et La Motte, X, 202. — 8.4.8.4.8.4, Vernes fils, Poés., 119 (Cf. 10.4.10.4.10.4, p. 124) ; *Angellier, Chem. des Sais.*, 136 *(rimes f.) et* 154. — 7.5.7.5.7.5 : Mauduit, Izabelle, 26 (f.). — 7.4.7.4.7.4 : *Richepin, Gueux des champs*, 6.

Quatrain dissymétrique. — 12.6.12.12.12.12 et 12.6.12.12.12.6 : Desportes, pss. 38 et 39 (f.). — 12.12.12.6.12.12 : *Musset, la Coupe, III*, 1. — 6.12.12.12.12.12 : Dalibray, Musette, éd. 1906, p. 116 (f.). — 12.12.8.12.8.12 : Mme Deshoulières. — 8.12.12.12.8.12 : *Nép. Lemercier, Chants hér., Suite*, p. 1. — 12.12.8.8.12.12 : Sarasin (Sercy, IV, 86). — 8.8.8.12.8.12 : Théophile, I, 275. — 8.8.8.8.8.12 : La Motte, Odes. — 8.4.8.8.8.4 : *Mme Waldor, Poés., du cœur*, 81. — Voir aussi 12.12.6 aux sixains symétriques.

abba ab. — Vers de douze : G. de Poetou, Grande liesse, fo 61 (f.) ; Fiefmelin, 2e p., fo 242 (44 str.). *Desbordes-Valmore, III*, 94 ; *Clair Tisseur*, 41 ; *Chantavoine, Au fil des jours*, 25, 53, 133 ; *J. Bois, A la Crète (Humanité divine)*. — *Vers de huit : Gougenot, Comédie des comédiens, V (Anc. th. fr., IX, 462) ; Racine, Cant. spir. ; *A. de Montesquiou, Chants divers, II*, 199 ; *Sully Prudhomme, l'Epousée (Vaines tend.)* ; *Cl. Hugues, Roses du laur.*, II, 47 ; *Tiercelin, Asphodèles*, 61 ; *etc. (Cf. Leconte de Lisle, P. A., Méd. ant.)*. — Vers de sept : *Vicaire, Clos des fées*, 24. — Vers de cinq : *Lebreton, Heures de repos*, 233 (*Fournier*, 299). — *12.8.12.8 12.12 : Benserade, I, 80. — 12.8.12 12.8.8 : Lebrun, V, 20. — 8.12.8 12.8.12 : M.-J. Chénier, III, 298. — Etc.

abab ba. — Vers de douze : Zidler, Hochet d'or, 141. — Vers de dix : Forcadel, Chant des Seraines, fo 9, ou Poés., 59 ou 64 (rimes non alt.). — *Vers de huit : Théophile, I, 55. *Le Vavasseur*, IV, 228 ; *Silvestre, Roses d'oct.*, 126 ; *Grandmougin, Choix de poés.*, 153 *(Cf. Hugo, Fin de Sat., J.-C., II)*. — Vers de sept : *Angellier, Chem. des Sais.*, 208. — Vers de six : Des Masures, fo 31. — 12.12.12.12 7.7 et 12.12.12.12.12 6.6 : Benserade, II, 121 et 183. — 8.8.8 8.6.6 : Desmarets, Off. de la V. M., 153 (ps. 110). — Etc.

abba ba. — Vers de douze : Gauchet, Ecclés., fo 13. *Magre, les Lèvres et le Secret*, 236. — Vers de dix (mod.) : *Privas, Chans. vécues*, 55. — *Vers de huit : Vauquelin, Forest., I, 9 ; Scarron, VII, 211 ; *L. Dierx, le Baptême* ; *Silvestre, Fleurs d'hiver*, 125 ; *etc.* — Vers de six : Du Mas, Lydie, 179 (f.). — Vers de cinq : *Privas, Chans. vécues*, 216 (f.) ; cf. 8.4.4.8.8.8, *Chans. du peuple*, 114. — 8.12.8.8 12.8 et 12.8.8.8 12.12 : *Veuillot, Œuv. poét., éd.* 1878, pp. 172 et 179. — 8.8.4 4.8.4 : *Coran, II*, 157. — Voir aussi 8.8.2 aux sixains symétriques.

aababb. — Vers de douze : Benserade, II, 311 ou 355 ; *Dierx, I*, 137. — Vers de dix : Peletier, Œuv. poét., de 1581, f° 62 (f.) ; décas. mod. : *L. Ménard, Chanson allemande.* — Vers de huit. : Les Ruisseaux de Fontaine, 147 (f.) ; Métezeau, ps. 150 (f.). — 8.8.8.8.8.2 (suivi de 8.8.8.8) : *H. de Lacretelle, Nuits sans ét.*, 174. — *8.8.8.2.8.2 : Vauquelin, 638 ; *Chateaubriand, Annales romant.*, 1826 *(avec une pareille de J.-B. A. Soulié)* ; *Em. Deschamps, ibid.*, 1827-28 (*Œuv., I*, 198) ; *Régnier-Destourbet, ibid.*, 1832 (*Fournier*, 428) ; *Desbordes-Valmore, II*, 109 ; *Hég. Moreau, Les Petits souliers, conte* ; *Al. Cosnard, Tumulus*, 90 *et* 200, *et Posthuma*, 69 ; *etc., etc.*

abaabb. — Vers de douze : *Verlaine, II*, 43 *(f.) et R. de la Grasserie, Nature*, 156. — *Vers de huit : Du Perron, Pange lingua ; *Hugo, Orient.*, 35 ; *M. du Camp, Chants modernes*, 293 ; *Banville, Occid.* — 8.8.8.8.8.6 : Marot, ps. 43, et Poictevin, pss. 68 et 125. — 8.8.4.4.4.4 : Benserade, I, 159 (f.).

aabbab. — Vers de huit : Coyssard, Hymnes sacrées, 88 ; Pellisson, Œuv. div., I, 10 ; *Coran, II*, 70. — *Vers de sept : Beaujeu, f° 27 (cf. 7.3.7.3 7.7, f° 119) ; Pellisson (Rec. de 1671, I, 230). *Hugo, Orient.*, 29 ; *Blaze*, 234. — Vers de six : *Porto-Riche, l'Infidèle*, 8. — 12.2.12.12 12.12 : *Juillerat, Soirs d'oct.*, 127. — 8.12.8.12.8.8 : *Poncy, I*, 144 *(Marines)*. — 6.6.6.6.6.12 : Desmarets, Œuv. poét., 1641, p. 65 des Poésies.

aab bba : Marot, Chanson 17 (8.4.8 4.4.8, avec refrain 8). *Reboux, Missel d'amitié*, 91 *et* 117 (10.10.5 10.10.5 *et* 7.3.3 7.3.3).

abbbaa (1) : *Samain, Jardin de l'inf.*, 165 *(alex.)* ; *Schuré, Vie mystique*, 109 (8.12.12.12.8.8).

aaabbb : Peletier (voir aux tercets monorimes de décas.) ; Saint-Gelais, II, 238 (hexas., refrain de deux vers) ; Boyssières, Trois œuv. poét., 19 (10.10.10 2.2.10, rimes fém.) ; *Blémont, Pommiers en fleurs*, 74 (5.3.5 5.5.3).

Sixains mêlés à rimes triples. — Vers de douze : *Musset, Namouna, Une bonne fortune, A la Malibran, A la mi-carême, Après une lecture, Le 13 juillet* ; *L. Bouilhet, Melænis* ; *Blaze, Franz Coppola, et pass.* ; *Banville, Malédiction de Cypris (Sang de la Coupe)* ; *Sully-Prudhomme, la Néréide (Solit.)* ; *Pailleron, Pangloss* ; *Lafenestre, Pasquetta* ; *G. Trarieux, Retraite de vie* ; *etc.* — Vers de sept : Voltaire, précis de l'Ecclésiaste.

Sixains à rime quadruple. — aaabab : Marguerite de Nav., III, 147 (8.8.8.4.8.4) ; Cl. Bachet, Chans. spirit., 52, et Laz. de Selve, Cant. spirit., 111 (8.8.8.4.8.8) ; Lattaignant, 155 (octos.) ; Hamilton, III, 321 (8.8.8.6.8.6, f.) ; *Angellier, Chem. des Saisons*, 45 (10.10.10.10.10.5). — **aabaab** : Marot, Elégie 18 (10.10.4), chanson 26 (heptas.), épit. 61 (hexas.), épitaphe 11 (pentas.) ; Marg. de Nav., comédies, pass. (hexas. ou pentas.), et çà et là chez les poètes de la première moitié du xvie siècle (au xixe, ce n'est qu'une variante très rare de *aab ccb*). — **aababa** : *J. Lahor, danse indienne* (4.4.8 4.4.8) ; *Richepin, Bomb., Epil.* 5 *(heptas.)*. — **aabbaa** : J. Lemaire, Couronne Margaritique, 33 (aabbaa, bbccbb, ccddcc, etc., 10.10.10.6.6.10).

abaaab : Gringore, Fantasies de mère sotte, f° 101 (six. de décas. ench. par deux) ; Fénelon, Poés., 27 couplets (6.6.6.4.6.4, sur l'air d'un Noël qui est

(1) On trouve cette forme en alexandrins dans quelques sixains de Musset : *Namouna*, 18, 24, 48, 70, et *Une bonne fortune*, 12, 20, 31. On trouve aussi le précédent dans *Namouna*, 13, 28, 34, 75.

dans F. Colletet, Noëls et cantiques de 1675, p. 9); *J. Olivier, Œuv. chois.*, II, 364 *(octos.)* ; *Desbordes-Valmore, Pauvres fleurs*, 145 *(heptas.)* ; *Boulay-Paty, Odes*, 95 (12.6.12.12.6.6) ; *Th. Guiard, Lucioles*, 171 (6.4.6.4.6.4) ; *Lafagette, Voix du soir*, 163 *(pentas.)* ; *etc.*

***abaaba** : La Jessée, 333 (alex.) ; Ad. Billaut, 179 (octos.) ; Benserade, II, 137 (12.12.12.12.7.7) et 205 (12.12.12.12.6.6) ; *Nic. Hennique, Des Héros et des Dieux*, 83 *(alex.)* ; *Privas, Chans. vécues*, 95 *(décas. mod.)*. — **ababaa** : *Tiercelin, Oasis*, 112 (*le* 6e *vers répète le* 1er) ; *Richepin, la Mer, Mar.*, 12 *(octos.)* ; *H. Lapaire, Toiles ébauchées*, 89 (12.12.12.12.3.3). — **ababbb** : *Desbordes-Valmore, Poés.*, 1830, *II*, 477 *(octos.)*. — **abbabb** : voir aux sixains symétr., 6.6.5. — **abbbab** : *Hugo, Lyre, VII*, 23 *(heptas.*, 2 *et* 6e *vers refrains)* ; *Séb. Rhéal, Divines féeries*, 21 (12.8.8 12.8.8). — **abbbba** : *Boukay, Nouv. Chansons*, 63 *(avec répétition du premier vers)*.

LE SEPTAIN

§ 1. *Septains à quatrain initial.*

abab ccb. — *Vers de douze : Gauchet, Ecclés., f° 23 ; *Musset, Prol. des Marrons du feu* ; *P. Borel, Rapsodies*, 13 ; *J. Olivier, Œuv. chois.*, *II*, 207 ; *Hugo, Cont.*, *III*, 30 *(alt. avec des douzains)* ; *Vigny, les Destinées, cinq fois* ; *M. Montégut, Bohème sentimentale*, 5, 44, 83 ; *Sully Prudhomme, le Tourment divin (Prisme, sans cés.)* ; *Nolhac, A l'Auvergne* ; *G. Trarieux, Retraite de vie*, 40 ; *Bellessort, Mythes et Poèmes*, 56.

Vers de dix : *La Morvonnais, Elégies*, 14, *et Rêves*, 259 ; *Rivoire, Vierges*, 119 (décas. mod.).

*Vers de huit : Forcadel, Chant des Seraines, f° 5, ou Poés., 52 ou 57 *(a* et *b* masc.) ; Tyard, 16 ; Ronsard, II, 419 (f. et m.) ; Magny, Gayetés, 51 (f.), Am., 95 (f.), et Odes, II, 226 ; Baïf, II, 352 ; etc. Gresset, ode à Virgile ; *Denne-Baron, Fleurs poét.*, 33 ; *Theuriet, Œuv.*, *II*, 25 *(f.)* ; *Lionel des Rieux, Chœur des Muses*, 127 ; *Raymond de la Tailhède, De la métamorph. des font.*, 25 ; *etc.* — *Cf.*, *sur deux rimes* (abab aab), *Laprade, Id. hér., les Moissons* (2 *str. avec une* abaabab) *et Richepin, Marines*, 22.

Vers de sept : Belleau, I, 10, 47, 56, 64 ; L. Saunier, Hiéropoèmes, f° 30 ; Cl. Billard, Genèvre, trag. ; La Motte, ps. 129.

*Vers de six : J. Grévin, Olimpe, 37 (f.) ; J. Ruyr, Triomphes de Pétrarque, 145 ; *J. Olivier, Œuv. chois.*, II, 207 ; *Grenier, Sérénade (Amicis)* ; *Theuriet*, *I*, 24.

Vers de cinq : Chr. de Gamon, Jardinet de poésie, 37 et 38 (f.) ; *Amiel, Etrangères*, 71 *(f. gém.) et* 143 *(f.)* ; *F. Naquet, Haute école*, 171 *et* 349.

Strophes hétérométriques. — 12.12.12.12 12.12.8 : *Mme Waldor, Keepsake français*, 1830, *p.* 257, *ou Poés. du cœur*, 195 ; *Turquety*, 161 *(Poés. cathol.)* : *Cf. Acte de foi*, 180 (12.8.12.8 12.8.8). — 8.12.12.12 12.8.8 : Dalibray, Œuv. poét. de 1653, Vers amoureux, 64. — 8.8.12.12 12.8.12, Gomberville, Doctrine des mœurs, pass. — 8.12.8.12 12.8.12 et 8.12.8.12 8.8.12

(abab aab) : *Laprade, Id. hér., les Semailles, et Symph.*, 32. — 12.8.12.8 12.12.8 : *Theuriet, I*, 9. — *12.8.8.8 12.12.8 : Rousseau, I, 13. — 8.8.8.12 8.8.12 et 8.8.8.8 8.8.12 : La Motte, pss. 53, 62, 123, 146. Etc. *Cf. Anbanel, Grenade*, 200.

10.10.10.10 6.6.10 : J. Martin, Azolains de Bembo, 1545, f° 26. — 10.10.10.10 4.4.10 : Colin Bucher, 160, 161. — 10.10.10.10 8.10.10 : *J.-J. Ampère, Heures de poés.*, 261. — 10.5.10.5 10.10.10 : *Verlaine, II*, 281. — 8.6.8.6 8.8.8 : Toutain, Agamemnon, f° 15 (f.). — 8.6.8.6 8.8.6 : Chansons diverses, p. ex., *Laz. Carnot, le Fils de Vénus (f.)* ; *Amiel, Etrangères*, 43 *(f.) et* 51 *(f.)* ; *Gourdon, Pervenches*, 80, *et Sang de France*, 95 *(f.)*. — 8.4.8.4 8.8.4 : Guerrier de Dumast, ps. 85. — *8.6.8.6 5.5.7. : *Theuriet, le Charbonnier (cf.* 2 *str. f. du même, Œuvr., I*, 213, *en* 8.6.8.6 8.8.6). — 8.8.8.8 6.6.2 : *J. Boissière, Devant l'Enigme*, 132 *(f.)*. — *7.5.7.5 7.7.5 : P. Olivier, Chansons de métier, 212 (XVIIe siècle, f.) ; Raunié, Chans. histor., VII, 353, IX, 82, 86, 118, et pass. (f.) ; *Désaugiers*, 294 ; *Laprade, les Vendanges (Id. hér.)*. — 7.5.7.7 7.8.6 : Voiture, Chanson (7e vers ref.) ; 6.6.6.6. 6.6.3 : *Theuriet, II*, 69 (7e *vers ref.*) ; etc.

abab cbc. — Vers de dix : Marot, ps. 11 *(aba bcbc)*. — Vers de huit : Haudent, Apologues, 128 ; Garnier, Troade, II (alt. avec les heptas.) ; Rotrou, Occas. perd., IV, 4 ; La Fare, trad. d'Hor., I, 4 ; *G. Marc, Soleils d'oct.*, 77. — Vers de sept : Garnier, Troade, II ; Beaujeu, f° 109. — Vers de six : Beaujeu, f° 165 (rimes masc.). : Hétérom. — Bér. de la Tour, Chanson de l'Amie Rustique (8.8.8.8 4.8.4) ; Frénicle, ps. 148 (8.8.12.12 12.12.12) ; Corneille, Imit., IV, 8 (8.8.12.12 12.12.8) ; Chapelain, Sercy, V, 405, anon. (8.12.8.12 12.12.8) ; etc.

abab bcc. — Vers de dix : Gringore, I, 145, et la Complainte de Trop tard marié ; R. de Collerye, 161 ; G. Cretin, 217 ; J. Lemaire, IV, 335 ; J. Bouchet, huit fois dans le Labyrinthe de Fortune ; Marot, ps. 10 (f.) et chanson 32 ; Corrozet, fable 87 (sans alt.) ; Le Houx, 63 et 114. — *Vers de huit : Gringore, I, 79 ; Marot, Chansons 15 et 27 (trois couplets en tout, sans alt.) ; Corrozet, fable 96 (sans alt.) ; Marg. de Navarre, III, 155 (id.) ; Peletier, 110 (id.) ; Du Bellay, Vers lyriques, ode 10 (id.) ; La Roque, Œuv., 273. — Vers de sept : Saint-Gelais, II, 225 (b et c masc., 7e vers refrain) ; Bafï, I, 58 ; *J. Moréas, Pèlerin pass.* — Vers de six : des Masures, f° 40 ; Le Houx, 134. — *12.12.12.8 12.8.12 : Tristan, Plaintes d'Acante, imité par Chevreau, les Deux amis, IV, 1, et Suite du Cid, II, 5. Cf. Scudéry, Poés. de 1649, p. 267 (12.8.12.8 8.12.12 et La Fontaine, VIII, 45 (10.12.10.8 8.12.12).

abab acc : Courtin de Cissé, Œuv. poét., f° 85 (hept.) ; Beaumarchais, Mar. de Fig., fin (hept.) : cf. Raunié, Chans. hist., X, 190 ; *Gautier, les Matelots (hexas.)* ; *E. Deschamps, II*, 245, et H. Grenier : **l'Elkovan et Marcel* (alex.).

abab ccc. — 10.6.10.6 10.10.6 (*a* et *b* masc., *c* fém.) : Ronsard, I, 285 (imité en 8.6.8.6 8.6.6 par Colletet, Poés. div., 137). *Cf. Béranger, le Roi d'Yvetot* (8.6.8.6 8.8.2), *imité par Jouy, Muse à Bébé*, 77 (*id.*) et *Privas, Chans. des heures*, 70 (8.8.8.8 8.8.3).

abba cca. — Vers de douze : Demi-sonnets de Laudun d'Aigaliers (Art poét.), imités par J. Loys, Œuv. poét., II, 186 ; Benserade, II, 82 ou 89 (f.) ;

Guerne, Siècles morts, I, 15 *(avec ref. de deux alex.)* ; *H. Bérenger, Ame mod.*, 85 *(sans cés.)*. — VERS DE HUIT : *Silvestre, Ailes d'or*, 133 (hept., p. 109) ; *Ropartz, Modes mineurs*, 91 ; *Rouquès, Aube juvénile*, 126. — *12.12.12.12 12.12.8 : *Hugo, Orient.*, 15 ; *Gozlan, les Bayadères* (*Fournier*, 169). — 12.8.8.12 8.8.12 : Coyssard, Hymnes sacrées, 109 (f.), G. Chevalier, Œuv., 130 (45 str. f.) ; *M[is] de Valori, Œuv. poét.*, 115. — 8.8.8.12 8.12.8 : Scarron, VII, 206 (f.). — *8.8.12.8 12.8.8 : *Cas. Delavigne, la Ballerine*. — 6.12.12.6 12.12.6 : *A. Ségalas, Enfantines*, 158. — 12.12.12.6 12.12.8 : Dalibray, Œuv. poét. de 1653, Vers amour., 117. — 10.10.5.5 10.5.5 : *Privas, Chans. sentim.*, 12 *(f., décas. mod.)*. — 8.8.8.8 3.3.8 et 7.7.7.7 4.4.7 : Du Peyrat, Essais poét., f[os] 31 (f.) et 71. — 6.6.6.3 6.6.3 : *Theuriet, II*, 256 *(m., vers 4 et 7 ref. variés)*.

abba cac. — VERS DE DOUZE : *J. Olivier, le Canton de Vaud (f.)* ; *Cl. Hugues, Soirs de bataille*, 77 ; *Sully Prudhomme, Epaves*, 170 *(cf. ibid.*, 128, *et *Œuvres, II*, 120, *avec clausule octos.)* ; *V.-E. Michelet, Espoir merveilleux (sans cés.)*. — VERS DE DIX : *M[me] Tastu, Poés. compl.*, 237. — *VERS DE HUIT : La Jessée, 1171 ; abbé d'Heauville, Œuv. spirit., 93-120 et 174 (Stances libres, 14-76) ; Rousseau, III, 3, 8 et IV, 6 (I, 4, avec alex. final) ; La Motte, ps. 121 ; Lefranc de Pompignan, Odes, I, 12, II, 7, 9, 10, III, 10, 11, et Poés. sacrées, 1 ; Fontanes, I, 121 ; *M. Boukay, Chansons d'amour*, 82 ; *Richepin, la Veuve* (*Bomb.*, abba bab). — VERS DE SEPT : Benserade, I, 224 ou 339 *(abb acac)* ; La Fare, trad. d'Hor., IV, 7 ; Morellet (Raunié, Chans. histor., IX, 163. — HÉTÉR. : Rousseau (ci-dessus) ; Chénier, Elégies (*12.8.12.8 8.12.8) ; *Nép. Lemercier, Chants hér., suite*, 99 *(alex., octos. initial)* ; *Sully Prudhomme (ci-dessus)* ; *Vicaire, Em. bress., la Belle morte* (8.8.8.4 4.4.4) ; etc.

abba acc : Peletier, Œuv. poét. de 1581, f° 62 (décas.) ; Des Masures, ps. 86 (octos.) ; Baïf, Eglogue (7.5.5.7 7.7.5) ; *Lebreton, Espoir*, 27 *et* 49 (abba abb, pentas.) ; *Paysant, En famille* (alex., 3[e] octos.).

abba bcc : Fiefmelin, 2[e] part., f° 219 (hept.) ; Verlaine, II, 32 (f., ennéas.)

*abba ccc : *Verlaine*, II, 94 *(f.*, 8.4.8.4 8.4.8).

aabb ccb (var. de *abab ccb*). — VERS DE DOUZE : *Fabié, Poés. des bêtes, A l'assaut*. — *Fréd. Bataille, Poés. nouv.*, 190. — VERS DE DIX : Baïf, I, 350. — VERS DE HUIT : Magny, Odes, I, 112 ; Cl. Billard, Saül, 2 fois ; *Turquety*, 228 *(Poés. cathol.)*, *et Esquisses poét.*, 44. — VERS DE SEPT : Cl. Billard, Alboin ; *Turquety, Esquisses poét.*, 19. — VERS DE SIX : *A. des Essarts, Liv. des pleurs*, 6 (aabb aab). — VERS DE CINQ : *Privàs, Chans. chimér.*, 214. — HÉTÉR. : Métezeau, ps. 97 (7.3.7.7 7.3.7 : cf. le sixain 7.3.7) ; Bachet de Meziriac, Chans. spirit., 40 (octos., 7[e] hexas.) ; *Alletz, Caract. poét., le Sculpteur* (12.12.6.6 12.12.6) ; *Turquety, Acte de foi*, 93 (alex. clausule octos.) ; *Boulay-Paty, Elie Mariaker*, 229 (12.12.8.12 12.8.8).

aabb cbc. — Marot, Cimet., 33 (décas.) ; Cl. Billard, Gaston de Foix (octos.) ; Benserade, dans Fournel, II, 321 (octos.) ; *Rouquès, Pour elle*, 33 *(pentas.)*. — aabb bcc : ? — Pour aabb acc : voir ci-après aabba cc. — aabb ccc : *Verlaine, II*, 312 (8.4.8.4 8.4.12) : *cf.* abba ccc ; *R. de la Villehervé, Chanson des roses*, 31 (8.8.4.8 4.8.8).

Sur deux rimes. — abab bab : Marot, chanson 40 (octos.) ; Racine (att. à), IV, 245 (8.8.8.8 4.8.8) ; *Désaugiers*, 196 (8.6.8.6 8.8.8). *Cf. Mistral*,

Iles d'or, 10 (8.8.8.8 4.4.4). — abab aba : A. Désiré, Hymnes, f[os] 45 et 49 (vers de cinq et six croisés, rimes masc.) ; Raunié, Chans. histor., IX, 89 (heptas. et tétras.) ; *Blémont, Belle av.*, 63 *(heptas. et tris.) ; Boutelleau, Vitrail*, 49 *(octos.) ; M[me] de Noailles, l'Heure nocturne, dans Ombre des jours (id.) ; Roinard, Mort du rêve*, 39 *(alex.)* (1).

§ 2. — *Autres septains.*

aab cbcb. — *VERS DE DOUZE : Deimier, Néréide, 291 ; *Hugo, Odes, II*, 10, *et IV*, 9. — *VERS DE HUIT : Ronsard, Odes, III, 14 ; Magny, Odes, I, 24, 51 (f.), II, 47 (f.) et 146, Gayetés, 37, Dern. poés., 34 (f.) ; Théophile, I, 150 (f., alterné avec le sixain aabcbc) ; Scudéry, Poés. nouv., 22 ; Saint-Pavin ; *Em. Deschamps, Poème de Rodrigue*, 8 ; *Theuriet, I*, 189. — VERS DE SEPT : Ronsard, Odes, II, 9 ; C. Paris, Odes chrétiennes, 93 (35 str.) ; La Fare, trad. d'Horace, IV, 13 ; *Hugo, Cromwell, I*, 2 ; *Banville, Printemps d'avril (Améth.).* — 12.12.12 12.12.12.8 : *M[me] Waldor, Poés. du cœur*, 295 (*voir* abab ccb), *et Sully Prudhomme, le Missel (Solit., sans cés.)* — 12.12.8 12.8.8.12, et 12.6.12 12.8.6.12 : Chevreau, la Muette ingrate et la Belle prisonnière (Rec. Chamhoudry, 1657). — 8.8.12 12.12.8.8, 8.8.8 8.12.8.12 et 8.8.8 8.8.8.12 : Frénicle, pss. 12, 27 et 82 (cf. Bussières, Descript. poét., 202). — 8.8.8 8.8.8.3 : *Haraucourt, Circé*, 1. — 8.8.4 8.8.4.8 : *Laurent Pichat, Avant le jour*, 98. — 8.8.4 8.8.8.4 (aab abab) : *Em. Blémont, Ame étoilée*, 90. — 6.6.6 6.6.6.3 : *J. de Rességuier, Prismes poét.*, 187.

aab cbbc. — VERS DE HUIT : Aubigné, III, 278 *(aabc bbc)* ; Voiture, chanson ; Chevreau, Poés., 57 ; Martial de Brive, Parn. Sér., 110. — 12.6.12 12.12.12.12 : Boisrobert (Rec. de 1627, p. 603, alt.). — 12.12.12.12 10.10.10 : Racan, ps. 120. — 12.6.8 12.12.8.12, *12.12.12 12.12.8.8, et *12.12.8 12.12.8.8 : Corneille, Imit., II, 1 et 7, et III, 27. — 8.12.6 8.8.12.6 : Scarron, VII, 247. — 8.8.8 8.8.8.12 : Resneville, Traverses, 204.

abb ccbb. — VERS DE DOUZE et VERS DE SIX : *Verlaine, Odes en son honneur*, 4 *et* 10. — VERS DE DIX : *H. de Latouche, Agrestes, ou Encore adieu*, 164. — VERS DE HUIT : Sibilet, Iphig., f° 71 ; *M. de Guérin, déc.* 1833 (*cf. nov.* 1833, *où le* 7[e] *vers répète le* 3[e]). — VERS DE SEPT : *P. Dupont, le Conscrit* ; *J. Lorrain, L'Ombre ardente*, 19, 25, 36, 41 (7[e] *vers refrain*). *8.8.12 6.12.12.12 : Scudéry, Eudoxe, V, 3. — 12.12.12 12.4.12.4 : *M[me] Ségalas, Poés. pour tous*, 65. — 8.8.8 12.8.8.8 : Frénicle, ps. 108. — 7.7.7 7.7.7.12 : Desportes, 382. — 10.10.10 10.10.10.6 : Peletier, éd. Séché, 86 *(aab aabb).* — 4.4.10 4.4.10.10 : (O. de Saint-Gelais et) Bl. d'Auriol, la Chasse (aabaabb). — *2.10.10 2.10.10.2 ; *Desbordes-Valmore, Poés. inéd.* — 8.8.8 8.8.8.6 : Buttet, Odes, I, 5. — 8.8.8 8.8.8.4 : des Masures, f° 2 *(aab aabb)*, et Trag., 167 (alt.). — 8.8.8 8.8.8.3 : G. d'Aurigny, ps. 30 (f.). — * 4.4.8 4.4.8.4 : *Carré et Cormon, les Pêcheurs de perles.* — *3.3.7 3.3.7.7 : Hugo, T. la Lyre, VII, 23 (2).

(1) Pour *abab aab, abba bab, abba abb, aabb aab*, voir ci-avant *abab ccb, abba cac, abba acc, aabb ccb.*

(2) Pour *aab abab, aab abba, aab aabb*, voir ci-avant *aab cbcb, aab cbbc, aab ccbb.*

aab ccbc. — Vers de huit, sept et six : Métezeau, pss. 55, 68, 73, 124. — 8.8.8 12.12.12.12 : Racan, ps. 30. — 5.4.4 5.4.4.4 : *Hugo, Chât., VII*, 7.

aabc bcc. — 12.12.3.3 12.12.12 : *Desbordes-Valmore, III*, 206.

aab cccb. — *Vers de douze : *Lamartine, Harm., III*, 5 ; *Reboul, A un exilé, et A l'abbé de Lamennais* ; *L. Ménard, dans Prométhée* ; *S.-C. Leconte, Tentation de l'homme*, 186. — Vers de dix *(aabaaab)* : J. Lemaire, III, 168 (en couplets de quatorze vers) ; Marguerite de Nav., I, 69 ; F. Habert, Misère et calamité de l'homme (m. ou f.), dans l'Institut de libér. chrét. ; etc. — *Vers de huit : Mélinte (Mauduit), Izabelle, 46 (rime c la même partout), et Mauduit, Dévotions, 20 ; *Hugo, Orient.*, 20 ; *A. de Latour, Vie intime*, 53 ; *Dumas fils, Péchés de jeunesse*, 285 ; *Verlaine, Invectives*, 5 ; *Le Goffic, Noel de mendiants*. — *Vers de sept : *Lamartine, Rec. poét.*, 21 ; *Banville, Songe d'hiver, (Cariat.)*. — *Vers de cinq : *Banville, ibid.*

Str. Hétér. — 12.12.12 12.12.12.8 : *Lamartine, Rec. poét.*, 24 ; *Poncy, II*, 288 *(Le Chantier)* ; *Samain, les Monts (Chariot d'or)*. — *12.12.12 12.12.6.6 : *Lamartine, Rec. poét.*, 21 (*Cf. du même, Médit., I*, 8, *trois str.* *abb aaab, 12.12.12 6.6.6.6) ; *Hugo, Chât., I*, 10. — 12.12.12 12.8.12.8 : Benserade, II, 73. — 12.12.8 12.12.12.8 : *Rameau, Chans. des étoiles*, 210. — 12.12.8 12.12.8.8 : *Mme Penquer, Révélat. poét.*, 240 ; *Bergerat, Hymne à la France*. — 10.10.12 10.10.12.12 : *P. Viala, Charlemagne*. — 8.8.12 12.8.8.12 : Scudéry, Eudoxe, IV, 1. — *12.12.12 6.6.6.6 : *A. Ségalas, La jeune fille (A. Séché, Muses, I*, 342 ; *cf. Lamartine, ci-dessus)*. — 12.8.8 12.8.8.8 : *Hugo, Odes, V*, 22. — 8.8.12 8.8.8.12 : *Lionel des Rieux, Chœur des Mues*, 23 *et* 28 *(Cf. Mistral, Mireio et Calendau, imités déjà par Aubanel, Grenade*, 222, *et parodiés par Reboux, A la manière de...)*. — 8.88 8.8.8.4 : *Rameau, Nature* ; *Canora, Poèmes*, 126 *(f.)*. — 8.8.8 8.8.8.3 : *G. Marc, Poèmes d'Auvergne*, 177. — *8.8.4 8.8.8.4 : *H. de Saint-Maur, ps.* 64 ; *Chantavoine, Aux champs*, 157. — 8.8.2 8.8.8.2 : *P. Reboux, Missel d'amitié*, 69. — 7.5.7 7.7.7.7 et 7.7.3 7.7.7.3 : *Privas, Chans. sentim.*, 40 *et* 26 *(f)* ; *etc.*

aaab ccb. — Vers de huit : *E. Fouinet* (*Keepsake franç. de* 1830, *p.* 231) ; *Villiers de l'Isle-Adam, Chant du calvaire*, 1 *et* 2 ; *Canora, Poèmes*, 197. — Vers de sept : *Turquety* (*Keepsake breton de* 1832), *p.* 31 ; *Millien, Prem. poés.*, 386 ; *Mme Mesureur, Rimes roses*, 185. — Vers de quatre : *Montesquiou, Parcours*, 264. — Hétér. : Hamilton, III, 385 (8.4.4.8 4.4.4) ; Fabié, l'Ascension (10.10.10.5 10.10.5, f.) ; *Angellier, Chemin des Saisons*, 152 (10.10.10.5 10.10.8) ; *Montoya, Folle chanson*, 98 (5.5.5.4 5.5.4). *Cf. Mistral, Iles d'or*, 192 *et* 356.

aaab cbc : Vers de huit et vers de trois : *J. Normand, Muse qui trotte*, 137 *et* 143 — Vers de sept : *Turquety*, 56 *(Amour et foi)*.

Quintil initial. — abaab cc : J. Marot (Montaiglon, I, 225, décas.) ; C. de Taillemont en tête de la Tricarite (octos.) ; *Banville, Odelettes* (*6.8.12 6.8.6.6). — abaabab : Des Autels, Amoureux Repos, 7e façon lyrique (heptas.) ; Cyrano, Mazarinade (*octos.) ; *Rességuier, Prismes poétiques*, 163 *(octos.)* ; *Banville, Cariat.*, 153 *(pentas.)* ; *Rollinat, Dans les Brandes*, 16 (5.4.3.2.1.6.7) ; *Marsolleau, Baisers perdus*, 27 (10.2 10.10.2 10.2, *f.*). —

abaabba : *Lafagette, Accalmies* 175 *(alex.). Cf. Laprade, Liv. des adieux,* 2, *où le* 7[e] *vers répète le premier, et *Leconte de Lisle (voir aux quintils d'alex.).* — aabba cc : La Péruse, 57 ou 156 (10.6.10.10.6 10.10) ; *M[me] d'Arbouville, Poés.*, 162 *(six alex., un tétras. ref.).* — abbba ba : *Rostand, le Mendiant fleuri (six alex., un octos.)*

Sans alternance de rimes. — abab cca : J. Grévin, Olimpe, 42 (8.8.6.6 6.6.8). — abba ccb : *Reboux, Matinales,* 103 *(alex.).* — abba cbc : Fiefmelin, 99 (heptas., alt.). — aabcbba : Baïf, II, 57 (octos., f.) ; — abac bcc : *Montesquiou, Chef des od.*, 64 (7.3.3.7 3.3.7). — abcacbc et abcbcba : *Viellé-Griffin, Poèmes,* 42 *(tétras.) et* 47 *(octos.)* ; abcacba : *Bannerot (Cah. de la quinz. sér. 8, cah. 8, p. 51, alex.).*

LE HUITAIN

§ 1. — *Huitains en deux quatrains entiers.*

abab cdcd. — Vers de douze : Desportes, pp. 42, 57, 97, 353 ; Bertaut, 38 et 42 ; *Hugo, Odes, IV,* 13 (2 *str.*). — Vers de dix : Magny, Amours, 141 (f.) ; *Béranger, le Vieux Sergent, P. Dupont, les Sapins, et tous les chansonniers* ; (décas. mod.) : *P. Dupont, le Nom de ma sœur.* — Vers de huit : Corrozet, fable 43 (sans alt.) ; Ronsard, Odes, 1, 8, et II, 12 ; Peletier du Mans (Becq, 16) ; Magny, Odes, pass., etc ; Desportes, Rosette (avec refrain), et pass. ; Cotin, Odes royales ; M.-J. Chénier, Hymne en l'honneur de Hoche ; *Tous les chansonniers, avec ou sans refrains* ; *Hugo, Orient.*, 11, *et, avec refrains, Ballade* 13 *et T. la Lyre, VII,* 23. — *Vers de sept : Ronsard, Odes, I, 4 (3 épodes), III, 3 (f.) et 20 (f.), IV, 10, et V, 10 ; Tahureau, Prem. poés., 56 et 71 ; Ad. Billaut, Chanson bachique (Barbin, IV, 40) ; La Fare, ode 6 *(ababa cac)*; *P. Dupont, le Vin de la planète, Le Lavoir, etc.* ; *Hugo, T. la Lyre, VI,* 19 *(av. ref.).* — Vers de six : Marot, chanson 11 ; Ronsard, Odes, I, 15 (2 épodes, *a*, *b* et *d* masc,), IV, 2 (avec ref. en sus), et 3 ; Baïf, pass. ; *une infinité de chansons (P. Dupont, Musette neuve, Chanson de Jeannette, etc.*) — Vers de cinq : voir aux quatrains, ainsi que pour les vers de quatre et de trois. (Pour **abab bcbc**, voir plus loin).

Str. Hétér. (1). — 12.12.12.12 12.12.12.8 : *Hugo, Odes, I,* 5 ; *Lamartine, Recueil.*, 14, *Voyage en Orient, début, Poés. div.*, 7 *(à Némésis) et* 9. — 12.12.12.12 12.6.12.6 : Desportes, Œuvr., 417. — 12.12.12.8 12.12.12.8 et 8.12.12.12 12.12.12.8 : Lamartine, Rec., 2 et 5. — 8.12.12.12 12.12.8.8 : Brébeuf, Entret. sol., 7, ou II, 1. — 8.8.8.8 12.12.12.12 : Perrault (Rec. de 1671, pp. 333 et 349). — 12.8.12.8 12.12.8.8 : *Hugo, Cont., II,* 24 (2 str.). — 12.6.12.6 gém. : Desportes, 77. — 12.8.12.8 8.8.8.8 : M.-J. Chénier, Chant du Départ. — *8.8.8.8 8.12.8.12 et 8.8.8.8 8.8.12.8 : Godeau, Cant. de Judith et ps. 136. — 10.10.10.10 10.10.10.6 : *Béranger, Au Dieu des bonnes gens, la Sainte-Alliance.* — 10.10.8.8 7.7.6.6 : Baïf, I, 21. — 10.4.10.4

(1) Pour ce huitain, comme pour les suivants, on trouvera des combinaisons hétérométriques variées au chapitre du quatrain.

gém. : *Hugo, R et O.*, 22 *(ref.)*. — *8.8.8.8 6.6.6.6 : Peletier, 89 et 105 (sans alt.) ; du Bellay, I, 190 (sans alt.). — 8.6.8.6 gém. : Marot, Chanson 31 ; *Hég. Moreau, La Fermière.* — 8.8.8.8 8.8.8.4 : *Laprade, Symph., III*, 1 *(f. et m.), Liv. d'un père*, 19 *(f.) et Voix du silence*, 8 *(f.)*. — 8.4.8.4 gém., 8.8.8.8 8.8.8.2, et 6.6.6.6 6.6.4.4 : *Hugo, Chât.*, VII, 6 *(ref.), T. la Lyre VII*, 23 *(écho) et Marie Tudor, I*, 5 *(ref.). Etc., etc.*

abab cddc. — Vers de douze : *P. Dupont, l'As de cœur.* — Vers de dix : Corrozet, fable 38 (abab bccb). — Vers de huit : Peletier, 81 (sans alt. ni cés.) ; Ronsard, I, 2 (2 épodes) ; Baïf, Passe-temps, IV ; Jodelle, ode sur la Chasse ; R. Garnier, Cornél., I, et Troade, I ; Desportes, ps. 66 (f.) ; Benserade, II, 78 (f.) ; La Motte, Magnificat (abab bccb) ; Rouget de l'Isle, la Marseillaise ; *Béranger, Le Suicide et pass.* ; etc., etc. — Vers de sept : Peletier, 81 (Horace, I, 31) ; Ronsard, Odes, I, 2 (2 ép.) ; *P. Dupont, la Maladie.* — Vers de six : Peletier, 97 (sans alt.) ; *P. Dupont, les Bords de la Saône.* — Vers de cinq : Guy de Tours, I, 83. — 12.12.12.8 12.12.12.8 : Brébeuf, Entret. sol., 13, ou I, 4 (f.). — 7.7.7.7 7.10.10.7 : Ronsard, II, 465 (*a* et *d* f.). — *6.6.6.6 4.6.6.6 : Cl. de Trellon, Muse guerrière, f° 19 ; G. Durant, Odes, I, 3 ; Bertaut, 357 ; Coyssard, Hymnes sacrés, 167 ; etc. — 6.4.6.4 4.6.6.6 : J. Godard, Œuvres, I, 30 (abab bccb) ; G. Bachet, Chans. spirit., 13 (voir 6.6.6.2, au chap. du quatrain) ; etc.

abab ccdd. — Vers de douze : Desportes, 463 (f.) ; La Jessée, 1043 ; *Desbordes-Valmore, I*, 186. — Vers de dix : Bèze, ps. 85 (f.). — Vers de huit : Bèze, ps. 42 (f.) ; Magny, Gayetés, 93, Amours, 124 (f.), Odes, II, 170 (f.) ; Baïf, I, 199 (*b*, *c* et *d* masc.) ; *Desbordes-Valmore, II*, 117 ; etc. — Vers de sept : Marot, Chanson 30 ; Ronsard, V, 3 (f.) ; Bèze, ps. 42 (f.) ; Baïf, I, 73 (f.) et 75 (f.) ; etc. — 10.10.10.10 8.8.8.8 : Marot, chanson 9 ; Peletier, Amour des amours, 91. — 8.6.8.6 8.8.6.6 : *Amiel, Etrangères*, 128 *(f.)*. — 5.8.5.8 5.5.8.8 : *Em. Debraux, Chansons*, 1836, *I*, 150 *(f.)*. — 8.8.8.8 4.4.8.8 : Alione, Op. joc., ou Poés. franç., E ; — 8.4.8.4 4.4.4.4 : J. de Romieu, Mélanges, f° 25. Etc.

abba cddc. — Vers de douze : F. de Birague, f° 9 ; Aubigné, III, 93. — Vers de dix : Ronsard, II, 456 (abba acca, sans alt.). — Vers de huit : Tahureau, Prem. poés., 83 ; Baïf, II, 407 (*a* et *c* masc.) ; Aubigné, III, 119, 130, 142, 317 (f.) ; *Hugo, Orient.*, 8 *et* 32 *(av. refrains), etc., etc.* — Vers de sept : Sibilet, Iphig., f° 15, (abba abba, f.) ; Ronsard, Odes, I, 18 (abba acca, f.) ; Baïf, ps. 73 (Becq, 341). — 12.12.12.12 12.12.12.8 : *Lamartine, Recueil.*, 15, *et Voyage en Orient, Gethsémani* ; *Adolphe Dumas, Provence*, 237 ; *etc.* — 8.8.8.8 12.12.12.12 : Corneille, Médée, IV, 4. — 8.8.8.12 12.12.8.8 : Ph. Habert (Barbin, IV, 304). — *6.2.6.2 6.6.2.2 : *Rollinat, Dans les Brandes*, 51 (*abba abba* ; *cf. ib., Nuit tombante, et Nature*, 267). Etc.

abba cdcd. — Vers de douze : *Zidler, Terre divine*, 132. — Vers de dix : Bèze, ps. 69 (f.) ; *Cas. Delavigne, Stances.* — Vers de huit : Marot, Chanson 39 (abba acac) ; Magny, Amours, 111 ; Baïf, I, 229 (f.), et II, 195 ; Chaulieu, éd. de 1733, p. 46. — Vers de sept : Vauquelin, Forest., II, 1 ; J. Béreau, ode 3. — Vers de six : Benserade, II, 43.

abba ccdd. — Vers de douze : Le Loyer, Œuv. poét., f° 66. — Vers de huit : Baïf, II, 202 (f.) ; J. Grévin, Olimpe, 58. — 8.8.8.8 8.8.2.8 : *Desbordes-Valmore, II*, 200. — 4.2.4.2 4.4.4.2 : *Amiel, Etrangère*, 91.

aabb cdcd. — VERS DE DIX : *Vigny*, *Mme de Soubise*. — VERS DE HUIT : Bèze, ps. 44 ; Magny, Odes, II, 67 (f.) ; R. Garnier, Marc Ant., 4, et Hipp., 3 ; Ad. Billaut, 489 ; *Desbordes-Valmore*, *Pleurs*, 163, *ou Œuv.*, *I*, 130 *(aabb abab)* ; *R. de Beauvoir*, *Les meilleurs fruits*, 209 *(f.)*. — VERS DE SEPT : *Hugo*, *Mar. Del.*, *III*, 10. — VERS DE SIX : Beaujeu, f° 172. — 12.12.12.6 12.6.12.6 : Desportes, 445 (f.).

aabb cddc. — VERS DE DOUZE : P. Mathieu, Stances sur l'heur. public. de la paix (f.) ; Benserade, I, 57. — VERS DE HUIT : Denisot, à la suite des Cantiques, p. 88 ; Cl. Billard, Henri le Grand (f.) ; *Déroulède*, *Nouv. ch. du sold.*, *le Bon gîte* ; *Richepin*, *Du mouron pour les p'tits oiseaux*. — VERS DE SEPT : Ronsard, Odes, I, 13 (une épode f.), et p. 440 ; Bèze, ps. 150 ; Magny, Odes, II, 126 et 138.

aabb ccdd. — VERS DE DOUZE : Magny, Odes, I, 138 (f.) ; Desportes, 194 (f.) ; Boyssières, la Croisade (plus de 2.000 vers) ; *Tiercelin*, *Oasis*, 82. — VERS DE DIX : Ronsard, Odes, I, 22 (f.) ; Peletier, Amour des amours, 148 ; Baïf, ps. 68 (Becq, 357). — VERS DE HUIT : Ronsard, I, 131 (f.), VI, 401 et VIII, 146 (f.) ; Magny, Gayetés, 101 ; *Desbordes-Valmore*, *II*, 44 *et* 296. — VERS DE SEPT : Baïf, I, 67 (*a* et *d* masc.) ; Jodelle, éd. van Bever, 145 (rimes masc.) ; *Desbordes-Valmore*, *Pauvres fleurs*, 169 ; *P. Dupont*, *le Camée* ; *Blémont*, *Pommiers*, 323. — VERS DE CINQ : Bèze, ps. 99 (f.). — VERS DE QUATRE et VERS DE TROIS : *Desbordes-Valmore*, *Poésies*, 1819, *p.* 115 et *Pauvres fleurs*, 91. — 10.10.10.6 10.10.10.6 : Ronsard, II, 398. — 8.8.8.8 4.4.8.8 : J. Grévin,Olimpe, 29. Etc.

Quatrains enchaînés, **abab bcbc** (huitain de ballade, sans alt., sauf exceptions). — VERS DE DOUZE : Montaiglon, I, 273 ; *Richepin*, *Blasph.*, *Bohémiens*. — VERS DE DIX : Tous les Rhétoriqueurs ; Marot, Epître 30, Chanson 8, nombreuses Epigr. ; Saint-Gelais, I, 189 ; Haudent, Apol. *(abab baba)* ; F. Habert, Epîtres héroïdes, f° 100 sqq.; Maclou de la Haye, Chant de paix et Chant d'amour (Œuv. de 1553) ; J. de la Taille, II, 136 ; Sarasin, Testament de Goulu (alt. avec le huitain d'octos.) ; Rousseau, Epigrammes ; *Banville*, *Exilés*, *la belle Aude* ; *Bouchor*, *Chanson de Roland*. — *VERS DE HUIT : Tous les Rhétoriqueurs ; Marot, Epîtres 12 et 49, Chansons 3, 7, 42, nombreuses Épigr. ; Corrozet, fables 67 et 95 ; Haudent, Apol. *(abab baba)* ; H. Salel, pass. *(id.)* ; Forcadel, Chant d'un amant refusé ; Ronsard, I, 441 (rimes masc.) ; II, 137 (f.), 149 (f.), 150 et 400 (sans alt.) ; Belleforest, Chasse d'amour ; Garnier, Porcie, I *(abab baba)* ; J. Gohorry, Le Livre de la Fontaine périlleuse ; Saint-Amant, I, 326 ; Rousseau, Epigrammes ; *Banville*, *Améth.*, 9 *et* 10 ; *F. Frank*, *Poème de la jeun.*, 69 ; *Richepin*, *la Mer*, *les Gas*, 10. — VERS DE SEPT : Sibilet, Iphig., f° 37 ; Saint-Gelais, II, 121 ; *Vinet*, *Poés.*, 19 (*Lausanne*, 1890). — VERS DE SIX : G. Cretin, 126 ; Alione, Op. joc. ou Poés. franç., E, 1 (f.) ; Ronsard, Odes, II, 6 ; Baïf, I, 335 (f.). — VERS DE CINQ : Bér. de la Tour, Siècle d'or, 104 ; Des Masures, Trag., 89. — 8.8.8.8 8.6.8.6 : Marot. Chanson 18. — 6.6.6.6 6.4.6.4 : Saint-Gelais, III (b et c masc., 8e vers ref.) (1).

(1) Pour *abab bccb*, *abba abba*, *abba acca*, *abba acac*, voir *abab cddc*, *abba cddc* et *abba cdcd*.

§ 2. — *Huitains à quatrain initial et à rimes triples.*

abab cccb. — VERS DE DOUZE : ? — VERS DE DIX A DEUX : *Hugo, Orient.*, 28, *imité par Monselet*, 279 *et* 333. — *VERS DE HUIT : *Hugo, Odes, V*, 15 ; *Arvers, à Gianetta* ; *Sully-Prudhomme, I*, 182 ; *etc.* — *VERS DE SEPT : *Hugo, Ballade* 4 *et Orient.*, 1 ; *Blémont, Belle av.*, 83 ; *etc.* — *VERS DE SIX : *Hugo, Orient.*, 1 *et* 9, *et Esméralda, I*, 1 ; *Em. Saladin, Annales romant.*, 1834, p. 62 ; *L. Magnier, Fleurs des champs*, 221, *et Bruits du siècle*, 271 *(f.)* ; *Dumas, fils, Péchés de jeunesse*, 19 ; *etc.* — VERS DE CINQ : *Hugo, F. d'aut.*, 20 *et Crép.*, 20 ; *Villemin, Herbier poét.*, 49 ; *Julvecourt, Fleurs d'hiver*, 250 ; *Méry, Mélod. poét.*, 170. — VERS DE QUATRE : *Julvecourt, Fleurs d'hiver*, 101 ; *Coppée, Guerre de Cent ans, II*, 4. — *VERS DE TROIS : *Hugo, Ballade* 12 (*imitée par Monselet*, 288), *Esmeralda, III*, 2, *et T. la Lyre, VII*, 2 ; *Le Vavasseur, IV*, 43.

STR. HÉTÉR. — 12.12.12.12 12.12.12.8 : *J. Olivier, Œuv. chois., II*, 38 ; *S.-C. Leconte, Tentation de l'homme*, 192. — 12.8.8.8 8·8.8.8 : *Renée Vivien, A l'heure des mains jointes*, 83. — 8.6.8.6 8.8.8.6 : *Lonlay, Printemps*, 13 ; *Richepin, Bombarde, Hier*, 11 (abab aaab, f.). *Renée Vivien, Vénus des aveugles*, 45 *et* 85, *et Kitharèdes, neuf fois, dont une f.* Cf. 8.8.8.8 4.4.8.6, dans Mathieu, Esther, IV (voir au seizain). — 8.8.8.8 8.8·8.3 : *G. Marc, Soleils d'oct.*, 83. — *7.5.7.5 7.7.7.5 (f.) : *Hugo, Crép.* 22 ; *Banville, Odelettes* ; *Popelin*, 21 ; *G. Trarieux, Confiteor*, 28. *Cf. la chanson d'Alceste* (*Misanth., I*, 2) *imitée par Hugo* (*Misér., III*, 5). — *7.7.7.7 3.3.3.7 : *Nodier* (*Poètes de Terroir, II*, 135). — 6.5.6.5 6.6.6.5 : *Blanchemain, I*, 169 *(Idéal)* ; *Lonlay, Amours d'un page*, 49 ; *Prarond, A la chute du jour*, 213 (abab aaab). — 4.4.4.5 4.4.4.5 : *Sirven, Ghansons*, 151 *(alt. avec huit pentas.)*.

abab ccbc : Accasse d'Albiac, Div. cantiques, 98 (8.8.8.8 6.6.8.6) ; Valagre, cantique 13 (alex.) ; *J. Jouy, Chansons de bataille*, 281 *(f., octos.*, 8[e] *diss., servant de refratn)*.

abab cbcc : Pontoux, Œuv., 232 (décas. et hexas. alternés).

abba ccca : *Boukay, Chansons rouges*, 192 *(octos.)* ; *Richepin, Bomb., Trois petits oiseaux (f., avec refrain intercalé)*.

abba ccac : *Banville, Odelettes, la Vendangeuse.*

aaab cccb. — VERS DE DOUZE : *L. Ménard, Prométhée* ; *Grandmougin, Terre de France*, 16. — *VERS DE DIX : J. Lemaire, III, 90 (sur deux rimes, gém. avec 10.4.6.10 répété) ; *Boukay, Nouv. chansons*, 221 *(f., décas. mod.)*. — *VERS DE HUIT : *Hugo, Orient.*, 35 *(alt. avec un sixain)* ; *Lamartine, Médit., III*, 4 ; *Musset, la Coupe et les Lèvres, I*, 3, *et IV*, 1 ; *M*[me] *Lesguillon, Rayons d'amour*, 87, *Midi de l'Ame*, 35, 126 *et* 271, *et Mauvais Jours*, 67 ; *Dumas fils, Péchés de jeunesse*, 275 ; etc., etc. *Cf. abbb accc dans Verlaine, Invectives*, 69. — *VERS DE SEPT : Piron, Opéras-comiques ; *Quinet, Prométhée, éd.* 1857, *p.* 35 ; *A. Pommier, la Rime (Colifichets)* ; *Lafagette, Pics et vallées*, 127 ; *G. Montoya, Sur le Boul'Mich'*, 47 ; *Zamacoïs, La fleur merveilleuse, II*, 4 *(f.)*. — *VERS DE SIX : G. Crétin, 167 (sur deux rimes) ; Chansons pop., comme la Belle Bourbonnaise (Weckerlin, Chans. pop., II, 78) ; *Hugo, Orient.*, 5, *Luc. Borgia, III*, 1, *Esmér., III*, 7 ; *A. Brot*,

Chants d'amour, 99 ; *Th. Guiard, Lucioles*, 297 ; *Lonlay, Simples amours*, 31, *et Chastes paroles*, 77 ; *L. Magnier, Fleurs des champs*, 51 *et* 243 ; *Prarond, A la chute du jour*, 188 ; *Mme Mesureur, Gestes d'enfants*, 163 *(f.)*. — *Vers de cinq : Sibilet, Iphig., fo 70 *(aaabaaab bbbabbba)* ; G. de Poetou, Grande liesse, fo 61 ; *Désaugiers, Tableau de Paris à* 5 *h. du matin* (*alt. avec* 4.4.4.5 *répété*) ; *Am. Rolland, Matutina*, 10 ; *Musset, Cantate de Bettine* ; *F. Naquet, Haute école*, 250, 258 *(f.) et* 360 ; *et tous les chansonn. modernes* : *J. Jouy* (*Anthol. Delag., II*, 487) ; *Meusy, les Halles* ; *Xanrof, Au Luxembourg et A Trouville* ; *Boukay, Chansons d'amour*, 118 ; *etc.* — Vers de quatre : *Mme Lesguillon, Rosées*, 273, *et le Midi de l'Ame*, 105 ; *L. Magnier, Fleurs des champs*, 43 ; *Belmontet, Poés de l'emp. fr.*, 159 ; *Pommier, la Fontaine de Jouvence (Colifichets)* ; *G. Marc, Soleils d'oct.*, 113 ; *Lafagette Aurores*, 123 ; *Richepin, Blasphèmes*, 9 ; *Tr. Corbière, Rescousse.* — Vers de trois : *Hugo, Esmeralda, III*, 3 *(cf., I, 2, deux str. de pentas.)* ; *Blanchemain, I*, 174 *(Idéal)*.

Strophes symétriques. — 12.12.12.8 : Agneaux, Horace, I, 12 ; *Fuster, Vie*, 75. — 12.12.12.6 : Peletier, 80 (sans alt.) ; Ronsard, Odes, III, 15 (f.) ; P. Le Loyer, Œuv. poét., fo 34 ; Turrin, Œuv. poét., fo 27 (f.) ; *Lacaussade, Insania, XV*. — 8.8.8.12 : *Grandmougin, Terre de France*, 12 ; *A. Gaud, Anthol. Delag., III*, 68 *(vers 4 et 8 isolés)*. — *10.10.10.6 : Peletier, 112 (sans alt.) ; du Bellay, Contre les Pétrarquistes ; Fiefmelin, 2e p., fos 6 et 10. — *10.10.10.5 : *Rostand, Romanesques, I*, 9. — *10.10.10.4 : Garnier, Juives, 2. — *10.10.10.2 : *L. Pichat, Avant le jour*, 209 *(f.)*.

8.8.8.6 : Angot l'Esperonnière, Prélude, 84, et Imit., ode 22 (aaab aaab, f.) ; *Richepin, Bomb., Prologue* 2. — ***8.8.8.4** : Panard, I ,447 (4e et 8e vers refrains) ; *Cas. Delavigne, Les Limbes (f.)* ; *Rollinat, une dizaine de fois (toujours f.)* ; *Eph. Mikhaël, l'Ile heureuse (f.)* ; *Bruant, Dans la Rue, II*, 149 *et* 159 ; *etc., etc.* — 8.8.8.3 : *Privas, Chans. chimér.*, 25 *(f.)*. — 8.8.8.2 : *Cl. Hugues, Evocat.*, 202 *(f.)* ; *Blémont, Pommiers en fleurs*, 29 *(f., aaab aaab)* ; *Privas, Chans. des enfants du peuple*, 8 *(f., 4e et 8e vers ref.)*. — *8.3.8.8 : *Musset, Stances.*

7.7.7.5 : *Montoya, Chans. naïves*, 251 *(f.)*. — 7.7.7.4 : *Privas, Chans. vécues*, 75 *(f.)*. — 7.7.7.3 : *J. Lemaître, la Cruelle Couturière* ; *La Villehervé, Chanson des roses*, 11 *(f.)* ; *Harel, Avril* (*Œuv.*, 124) ; *Fuster. Vie*, 168. — 7.7.7.2 : *Samain, l'Ile fortunée (Jard. de l'inf.)*. — 6.6.6.5 : *Gouffé, Dernier ballon*, 214 *(cf.* 5.5.5.6, p. 131 *et ci-infra)*. — 6.6.6.3 : *J. Barbier, Gerbe*, 199 (1). — *6.6.6.2 : *Rostand, Princesse loint., I*, 4 *(rimes fém.)*. — 5.5.5.2 : *Reboux, Matinales*, 29. — *4.4.4.5 : *A. Gouffé, Encore un ballon*, 112 ; *Désaugiers* (*voir aux vers de cinq*), *imité par Montoya, Chans. naïves*, 141 : *cf. Désaugiers, Délire bachique*, 4.4.4.6 *aaab ccbc, gém. avec abba acac.* — 4.4.4.2 : *Privas, Chanson chimér.*, 174 *(f., 4e et 8e vers ref.)*.

Strophes dissymétriques : 12.12.12.12 12.12.12.8 : *Trolliet, Route fraternelle*, 97. — 9.9.9.9 9.9.9.8 : *Richepin, Blasph., le Conquistador (f.)*. — 8.8.8.8 8.8.8.4 : *Roger Milès, Cent pièces à dire*, 280 *et* 294 ; *J. Olivier, Œuv. chois., II*, 451 *(f.)* ; *Xanrof* (*Anthol. Delagr., II*, 481). — 8.8.8.4

(1) Cf. 6.6.6.4 (*aaaa bbcc*, rimes masc. et ref.) dans Hugo, *Chât.*, VII, 7.

8.8.8.2 : *Xanrof, Chans. iron.*, 192 *(f.)* ; — 7.7.7.7 7.7.7.3 : *Hugo, T. la Lyre, VII*, 12. — 7.7.3.7 7.3.7.3 : *P. Reboux, Matinales*, 26. — *Cf. Desbordes-Valmore, Elég. et Poés. nouv.* 137, (*aabb ccbb*, 6.6.6.6 6.6.8.8, *refrain varié).*

§ 3. — *Autres huitains.*

Tercet ou sixain initial, aab ccb dd . — Vers de douze : Desportes, 460 (2 str. f.) ; Métezeau, pss. 21 (f.) et 77 ; Marillac, ps. 106 ; *Diers, I*, 88. — Vers de dix : J. Martin, Azolains de Bembo, f° 78 ; Taillemont, Conte de l'infante Genièvre, à la suite de la Tricarite. — Vers de huit : Bèze, ps. 84 ; La Péruse, 41 (éd. de 1867, p. 117) ; Jodelle, Didon, II (f.) ; Baïf, V, 279 ; Desportes, ps. 83 (f.) ; Cl. Billard, Tragédies, sept ou huit fois (m. ou f.) ; etc. *P. Dupont, Ma vigne.* — Vers de sept : Hopil, Œuv. chrét. de 1603, f° 77 ; Métezeau, ps. 61 ; *Tiercelin, Oasis*, 102 (avec répétition finale de *aab* dans l'ordre inverse).

Sixain isom. ou sym. — 8.8.8 8.8.8 12.12 : Rotrou, Œuv. poét. de 1631, p. 21. — 6.6.6 6.6.6 8.8 : des Yveteaux, Nouv. Rec. de 1609 (Œuv., 72). — 8.8.12 8.8.12 8.8 : Ad. Billaut, 486. — 12.12.6 12.12.6 12.6, et 10.10.6 10.10.6 10.6 : Boyssières, Prem. œuv. amour., f°s 46 et 48. — 8.8.10 8.8.10 8.8, et 8.8.4 8.8.4 8.8 : 6.6.8 6.6.8 8.8 : Et. Durand, Livre d'amour, 45 (rimes masc.). — 8.3.8 8.3.8 8.8 : La Boderie, Hymnes ecclés., f° 6 (f.). — Trois. œuv. poét. du même, f°s 59 et 61 (f.). — 4.4.7 4.4.7 10.10 : Laugier de Porchères (Temple d'Apollon, I, 223, ou Cresme des bons vers, 387 (aab aab cc) ; Anne Picardet, Odes spirit., 46. — 7.7.3 7.7.3 7.7 : *A. Bruant, Dans la Rue, I*, 197. — 3.3.7 3.3.7 7.7 : J. Grévin, Olimpe, 89. — 7.3.7 7.3.7 7.7 : P. Cornu, Œuv. poét., 117. — Sixain dissym. : 10.10 6.6.6.6 10.10 (aa bccb dd) : Peletier, 92, et Amour des Amours, 141, imité par Ronsard, II, 425 (8.8 6.6.6.6 8.8).

aabcbc dd. — Vers de douze : Corneille, Imit., III, 9 ; Marcassus, Horace, II, 1. — * Vers de huit : Baïf, II, 361 ; Jean de la Taille, II, 148 et 154 (ref.), et de plus II, 151 (f.) et III, 207 ; Courtin de Cissé, Œuv. poét., f° 80 ; Du Perron, 106 ; Colomby, Délices de 1618, p. 600 ; Anon., Rec. de 1627, p. 889 ; Tristan, Amours, éd. 1662, p. 102. — Vers de six : Métezeau, ps. 64 ; *Demesmay, Trad. popul.*, 209. — Vers de douze et six : Scarron, Stances, dans les Boutades du capitan Matamore. — Vers de douze et huit : Benserade, 9e leçon de Job ; Montreuil (Sercy, IV, 241) ; Marcassus, Horace, III, 8, 16, 20,28 ; *Marrot, Myst. phys.*, 40. — 7.7.7 7.7.7 10.10 : La Péruse, éd. 1867, p. 157. — 6.6.6 6.6.6 6.8 : Frénicle, ps. 58.

aab ccb cb. — * Vers de huit : Jodelle, II, 60 ; Théophile, I, 169 (f.) ; Des Barreaux, à Théophile, en tête de ses Œuvres, 1621 (f.) ; P. d'Ax, Hymnes, 1 (77 str.), 27, 67, 85 ; Tristan, Vers héroïques, 237 ; Corneille, Héraclius, V, 1. — 12.8.12 8.8.8 8.8 : Chevreau, les Frères, IV, 4. — 12.12.12 12.8.8 12.8 : *Poncy, II*, 129 *(le Chantier)*. — 4.4.8 4.4.8 10.8 : *Vinet, Poés.*, 121.

aab ccbbc. — * Vers de huit : Théophile, II, 230 ; Tristan, Plaintes d'Acante et Amours (éd. Madeleine, 53, 72, 127, 144), La Lyre, 30, et Ode à la suite, et Vers hér., 237 ; Scudéry, Vassal généreux, IV, 2, Cabinet, 37,

Poés. nouv., 12 et 89 ; Du Pelletier, Poés., 111, 124, 133 ; etc. — 12.12.12 12.12.8 8.8 : Corneille, Imit., III, 6. — 8.8.8 8.8.8.8.12 : Rotrou, les Deux Pucelles, IV, 1 ; 12.8.8 8.8.8.8.8 : Scarron, I, 303 ; etc.

aab cbccb : Desmarets, Œuv. poét., 1641, pss. 20 et 4 (octos.) ; Tristan, Vers héroïques, 159 (alex. et octos.) ; *Schuré*, *Vie mystique*, 10 *(octos.)*.

aab cbcbc : Rotrou, Filandre, II, 1 (octos., 3e hexas.) ; Benserade, II, 55 (octos.). Cf. aab bab ab dans J. Lemaire, III, 90 (10.10.6 10.10.6.10.6).

aab cccbb : *E. Hollande*, *Beauté*, 69 (12.12.12 8.8.8.12.12).

ababab cc : * Vers de douze : Baïf, II, 97 ; Simon Goulart, dans les Poèmes chrétiens de Montmeia, p. 88. — Vers de dix : La Tayssonnière, Amour. occup., 9-21 (strambots) ; La Boderie, Encyclie, 226 ; La Boétie, 32e ch. de l'Arioste ; Pontoux, Œuv., 247 ; *Ampère*, *Heures de poés.*, *éd.* 1863, *p.* 92. — Vers de huit : Corrozet, fable 63, et Saint-Gelais, II, 237 ; Peletier, Am. des am., 131 ; Boisrobert (Cab. des Muses de 1619, p. 506, f.).

* ababba cc : des Masures, Œuv. de 1557, f° 25 (octos.) ; l'Espine (Nouv. recueil de 1609, alex.) ; Corneille, Cid, V, 2 (12.8.12.12 8.8.12.12) ; G. Chevalier, Œuv., 93 et 102 (12.8.12.8 8.8.12.12) ; *Labenski*, *Erostrate*, 152 *(décas.)*.

abbaab cc : Lancelot de Carle, Cantiques de la Bible, 25 (décas.) ; Scarron, VII, 215 (octos., 7e alex.).

Quintil initial. — * abaab ccb : Jodelle, I, 301 (cinq octos., trois alex.) ; J. de la Taille, II, 185 (*abaa bccb*, décas.) ; *Turquety*, 89 *ou Amour et foi (hept.)* ; *Cas. Delavigne*, *Le Prêtre*, *III (octos.)* ; *Nolhac*, *Paysages (id.)*.

abaab cbc : *A. Gouffé*, *Encore un ballon*, 35 *et* 144 *(hexas.*, 8e *de deux*, *ref.*) ; *Sirven*, *Chansons*, 1835, *p.* 88 (abaa bcbc, hexas.).

abaab bcc (ordin. sans alt.). — * Vers de dix : Gringore, Espoir de paix, Coqueluche, Menus propos, etc. ; Collerye, Ep. 12 ; Cretin, Bouchet, Lemaire et tous les Rhétoriqueurs ; Marot, Complainte 3 ; Rabelais, Garg., I, 54 ; Corrozet, fable 35 ; Hugues Salel, à la suite des Amours de Magny, f° 66. — Vers de huit : Gringore, Menus propos, pass. ; R. de Collerye, p. 264 ; J. Lemaire, IV, 21 ; Corrozet, fables 59 et 91.

aabab ccb : *Sully Prudhomme*, *Epaves*, 192 *(alex.)*.

aabab cbc : Benserade (Fournel, II, 396) (1).

Sans alternance de rimes : aaba cccb : Le Houx, 78 et 132 (7.7.7.7 7.5.7.5) ; abab cacc : Baïf, I, 210 (hept.), et Filber Bretin, Poés. amour., 16 (6.6.6.6 8.4.8.4) ; abbc acdd : Baïf, II, 391 (décas., *b*, *c* et *d* fém.) ; abcc badd : *Degron*, *Corbeille ancienne*, 26 (12.12.8.12) ; abaa cbcc : *Desbordes-Valmore*, *I*, 232 *et II*, 56 *(pentas.)* ; abcd abcd : *Viellé-Griffin*, *Poèmes*, 42 *(tétras.)* ; aabcaaba, abacbcba, abacbacb : *Nolhac*, *Essais métriques* ; aaba ccbc : *J. Bonnerot (Cah. de la quinz.*, *série* 8, *cah.* 8, *p.* 33, *alex.)*.

(1) Il y a encore *aba cdddc*, dans Scarron, *Fausse apparence*, V, 1, (vers de douze, le 3e de huit ; le second rime avec le dernier de la strophe précédente, la 1re strophe ayant neuf vers).

LE NEUVAIN

§ 1. — *Neuvains à quintil final.*

abab ccd cd. — Vers de dix : J. Lemaire, IV, 239 (ccbcb, alt. avec le huitain balladique). — * Vers de huit : Corrozet, fable 76 (sans alt.) ; Desportes, 173, et ps. 32 ; La Roque, Prem. Œuv., 40 ; Saint-Amant, I, 131 ; Rousseau, Odes, I, 7 et 11 ; La Fare, ode 7 ; Piron, VII, 393 (ps. 31, pénit., f.) ; Lefranc de Pomp., Odes, II, 16, III, 2 et 15 ; Bernis, les Rois ; Fontanes, Œuvr., I, 96 ; *Laprade, Idylles héroïques*, 2 *(f.)* ; *Leconte de Lisle, la Chute des étoiles (P. B., ccbcb)* ; *Léon Dierx, II*, 5. — * Vers de sept : Gilles Durand, Odes, I, 21 (sans cés.) ; Rousseau, II, 2 et 7, et IV, 3 ; Gresset, ode 6 ; Piron, VI, 257 (42 str.) et 277 ; Lefranc de Pomp., Poés. sacr., I, 3, et II, 5, *Odes*, I, 3, et II, 3 ; Fontanes, I, 135 (f.) ; *Desbordes-Valmore, Elég. et poés. nouv.*, 163 *(vers* 8 *et* 9 *ref.)* ; *Ed. Turquety*, 20 *(Amour et foi)* ; *P. Dupont, l'Emigrée de France* ; *Banville, Odes fun., les Folies nouvelles* ; *Em. Chevé, Viralités*, 249.

Strophes hétér. — 12.8.12.8 12.12.12 8.8 : *Hugo, Lyre, VI*, 3 (2 *str.*). — 12.12.6.6 12.12.12.6.6 : *Turquety, Acte de foi*, 132. — * 8.8.8.8 8.8.8.8.12 : Rousseau, I, Epode. — * 7.5.7.5 7.7.5.7.5 : Saint-Amant, I, 266 ; *Peyrat, Arise*, 13 *(f.)*. — 6.6.6.6 6.6.4.6.6 : Tyard, 74 (ccdad), imité par P. de la Meschinière, Céocyre, 64, et Filber Bretin, Poés. amour., 12. Etc.

abab cd ccd. — Vers de douze : *Lamartine, la Fille du Pêcheur (Cours fam. de litt., IV*, 438 *(la moitié des strophes)*. — Vers de dix : *Desbordes-Valmore, II*, 102 ; *J. Olivier, Œuv. chois., II*, 405. — Vers de huit : Vermeil, Muses Ralliées (éd. 1603, 2-4 et 55) ; Hodey, en tête de Tyr et Sidon, de J. de Schelandre ; Le Digne, Couronne de la V. M., 67 (67 str. abab cdc cd) ; Auvray, Œuv. saintes, 52 ; Chaulieu, Sur la première attaque, etc. ; *Ballades et chansons où le* 9e *vers est un refrain varié, comme le Poète volé ou la Fiancée, de Millevoye* ; *Gab. Soumet, Filiales*, 223, 249, 259 ; *A. de Montesquiou, Chants divers, II*, 15 ; *Millien, Prem. poés.*, 224 ; *Godet, le Cœur et les yeux*, 14. — Vers de cinq : *Lonlay, Chastes paroles*, 109, *ou Chansons pop.*, 65.

Strophes hétér. — Alex., 9e octos. : Th. Corneille, Antiochus, IV, 1 ; *Lamartine, La Marseillaise de la paix (Poés. div.)* ; *Barbey d'Aurevilly, Poés. de* 1853, *p.* 39 ; *Quinet, le Rhin* ; *S.-C. Leconte, Bouclier d'Arès*, 59, *et Tent. de l'homme*, 198. — 12.12.12.12 12.8.12.6.12 : Corneille, Imit., I, 21. — 10.10.10.10 10.10.10.10.12 : *Lacaussade, Poèmes et pays.*, 13 *et* 39. — 10.10.10.12 10.12 10.10.4 : *Desbordes-Valmore, II*, 147. — Décas., 9e tétras. : *Mme Tastu*, 293, *et Sainte-Beuve, Notes et sonnets*. — * 10.8.10.8 10.8.10.10.8 : *Musset, Nuit de décembre, fin*. — * Octos., 9e de quatre ou deux : *A. Silvestre, Nysa (Ailes d'or, V) et Sérénade (Chanson des heures)*. — 8.8.8.8 8.8.8.4.4 et 8.8.8.4 8.8.4 8.8 : *Musset, Adieu Suzon, et Mimi Pinson (abab cdc cd,* 9e *vers ref. varié)*. — 8.5.8.5 8.5.8.8.5 : *Poncy, La Chanson de chaque métier*, 103. — 8.4.8.4 8.4.8.8.4 et 3.4.3.4 3.4.3.4.3 ;

Montesquiou, Chef des od., 78 *et* 31. — 7.3.7.3 7.3.7.3.3 : *P. Reboux, Missel d'amitié*, 73. Etc.

abab cddcd : *Lonlay, Chastes paroles*, 71 *(hexas.)* ; *Leconte de Lisle, Hélène* (8.8.8.8 12.8.12.12.12).

abab ccddc : Pontoux, Œuv., 342 (10.6.10.6 10.10.6.6.10) ; *Gouffé, Ballon d'essai*, 39 *et* 169, *et Dernier ballon*, 85 *et* 232 (7.7.7.7 3.3.7.7.7) ; *cf. Ballon perdu*, 161.

abab cdcdc : P. Mathieu, Esther, III, ou Aman, III (heptas.) ; *Ad. Chevassus, Rimes et Chansons, II* (heptas., 9e de deux, f.).

abab cdcdd : Laprade, Voix du sil., Prol. (8 octos., 9e vers écho et ref.).

* abab ccddb (= ababccb), 10.6.10.6 4.4.4.4.10 : Baïf, trois chansons des Amours (I, 207, 231, 370) ; La Péruse, éd. 1573, p. 44 ; Turrin, Œuv. poét., 1572, fo 74 ; Le Loyer, Erotopégnie, fo 79 (fo 7 des Œuv. de 1579) ; La Jessée, 242 et 1025 ; Pontoux, Gélod. amour., fo 38 (Œuv., 218) ; Cap. Lasphrise (Marc Papillon), Prem. œuv. poét., éd. 1590, pp. 26 et 266.

abba ccd cd : Haudent, apol. 59 *(abbabbcbc)* ; Saint-Amant, Passage de Gibraltar (* 67 str. d'octos.) et II, 37 (8.12.12.8 12.8.12.8.8) ; Sarasin, Ode sur la prise de Dunkerque (* heptas. f.) ; *Cas. Delavigne, Messén.* 6, *(octos., f.)*.

abba cd ccd : Muzains de Vermeil, dans Muses ralliées, 2e partie, 1600 (alex.) ; Corneille, Imit., II, 8 (12.12.12.12 12.12.12.8.8) ; G. Chevalier, 74 et 83 (32 et 37 str., 8.12.12.8 12.8 12.12.8).

abba ccddc : Boisrobert, Recueil de 1627, p. 590 (heptas.) ; Saint-Amant, I, 272 (octos., 4e alex.), et 466 (heptas.), II, 93 (8.8.8.12 12.12.8.10.12), 357 (8.8.8.8 12.8.8.12.8, 114 str.) et 437 (l'Albion, heptas.) ; Corneille, Imit., III, 42 (8.8.12.12 12.8.12.8.12) ; Racan, p. 71 (octos.) ; *P. Lebrun, la Vallée d'Olympie* (12.8.8.8 8.8.8.8.8) ; *Hugo, Crép.*, 36 *(* heptas, f.)*.

abba cdcdc : Ant. Corneille, Poés. chrét., éd. de 1877, pp. 39 et 83 (heptas.) ; Scudéry, Poés. de 1649, p. 102 (heptas.) ; Chevreau, Poés., 2 (12.8.12.8 12.12.12.8.8) ; Voltaire, A Chaulieu (octos.).

abba cdddc : *Boulay-Paty, Odes*, 126 (12.12.12.12 6.6.6.6.6) ; *Debraux, dans Parn. satyr. du XIXe s., I*, 47 (8.8.8.8 6.6.6.6.3, *f.*).

abba cddcc : *Le Flaguais, IV*, 54 *(octos.)* ; *P. Dupont, le Braconnier (id.)*.

aabb ccdcd : *Nadaud, l'Epingle sur la manche* (7.7.7.7 5.5.7.5.7). — aabb cddcd : *Vigny, Mme de Soubise (pentas)*. — aabb ccddc : Bèze, ps. 97 (hextas.). — aabb acdcd : Scarron, Jodelet, IV, 2 (octos., parodie des Stances du Cid). — aabb cdcdd : Navyère, Cant. saints, 47 ; *Poncy, II*, 80 (8.12.12.12 12.12.12.12.8). — * aabb ccddd : Pasquier, chanson, dans Becq, 307 (8.4.8.4 8.4.8.4.8, rimes masc.).

§ 2. — *Autres neuvains.*

Quintil initial. — abaab cdcd : J. Lemaire, IV, 154 (abaab bcbc, décas. ; cf. Gringore, Menus propos, pass., et R. de Collerye, 286) ; Marg. de Navarre, I, 76 et pass. ; Boisrobert, Rec. de 1627, p. 487 (octos.) ; Colletet, Poés. div., 455 (heptas.) ; Chevreau, Poés. 25 (12.12.12.12.8 8.8.8.12) ; *Hugo, Chât., III*, 10 (8.8.8.8.8 8.8.12.6, 8e et 9e *faisant refr.*), *et Art d'être g.-p.*,

16 (12.12.12 12.12.12 5.5.5) ; *Ed. Schuré, Hist. du lied.*, 113 (8.4.8.8.4 8.4.8.4) ; *J. Boissière, Provensa*, 148 *(octos.)* ; *Ad. Chevassus, les Jurassiennes*, 171 *(octos., 9e diss.)*.

abaab cddc : Ronsard, Odes, V, 1 (f., octos.) ; Boisrobert, Recueil de 1627, p. 487 (octos.) ; Auvray, Œuv. saintes, 53 (octos.) ; Chevreau, 49 (12.12.12.12.8 8.8.8.12, alt. avec 12.12.12.12.8 8.8.12.8).

aabab cdcd : *Leconte de Lisle, P. A., Hélène* (12.12.8.8.12 12.8.12.12).

abbab cdcd : Marbeuf, 97 (heptas.) ; Mlle Deshoulières, Œuv. de Mme et Mlle, 1754, t. II, p. 255 (hexas., f.) ; Chaulieu (décas.) ; *Hugo, Voix int., (pentas., 8e et 9e ref.)* ; *Leconte de Lisle, Hélène* (12.12.12.12.8 12.12.12.8).

ababb cdcd : Corrozet, fable 78 (décas., sans alt.) ; Déploration de Vénus, 77, imité par Ronsard, II, 386 *(abab bcdcd*, 7.3.7.3 7.7.7.7.7) ; *Hugo, Chât., VII, 14 (octos., 9e alex., 8e et 9e ref.)* ; *J. Olivier, Œuv. ch., II*, 85 *(heptas.). Cf. Jasmin, Papillottes, éd. de* 1835, *I*, 143, 171 et 257 (8.8.8.8.8 12.12.12.12).

ababbccdd, décas. (couplet de ballade) : J. d'Auton, la Complainte de Gênes (Chron., IV, 18) ; Corrozet, fab. 90.

abbaa cdcd : Tyard, 132 (heptas.) ; *Béranger, l'Echelle de Jacob (octos.)* ; *Desbordes-Valmore, Elég. et Poés. nouv.*, 123 *(octos.)*.

Sur trois rimes : * abbba ccca : *Hugo, Ballade* 14 *(pent., str., séparées par un distique-refrain fém.)* ; *Anaïs Ségalas, Enfantines, A ma fille (octos.)* ; *Privas, Chans. sentim.*, 34 *(abbbabbba, heptas.)*. — aabab cccb : *S.-C. Leconte, Tentation de l'homme*, 96 *(octos.)* : *cf. ibid., p.* 135, aaab cb ccb, *(octos.)*. — abaab ccbc : *Roinard, Mort du Rêve*, 1 *(alex.)*.

Sixain initial, aab ccb ddb. — Vers de douze : *Th. Gautier, Portail de la Comédie de la Mort, et Perplexité* ; *E. Dupuy, Parques, III et V* ; *F. Séverin, Poèmes, pass.* — Vers de dix : *Aug. Desplaces, Couronne d'Ophélie*, 103. — Vers de huit : Jodelle. II, 208 (cf. 341, avec tercet final en décas.) ; Baïf, Antigone, IV ; *Journet, Poés. et chants harmoniens*, 1857, *p.* 72 *(f.)* ; *Theuriet, Prélude* ; *J. Lorrain, Ombre ardente*, 9 *et* 52. — * Vers de sept : *Belleau, II*, 228 *(gém.)* ; *Hugo, Orient.*, 5 *et* 31 *(alt. avec deux sixains différents)* ; *Turquety, Esquisses poét.*, 51 *(ou Primavera)* ; *Gautier, Chant du grillon* ; *Richepin, Bomb., Hier*, 8. — Vers de six : *Magnier, Bruits du siècle*, 199 ; *Aug. Barbier, Le meurtre du reptile* (*Parnasse de* 1869). — * Vers de cinq : *Hugo, Le feu du ciel* (*Orient., I*, 8) ; *Montesquiou, Hort. bleus*, 224 (aab aab aab). — Vers de quatre : *L. Magnier, Fleurs des champs*, 90.

Neuvains symétriques (1). — 12.12.8 : *G. de Lavergne, Annales romant.*, 1831, *p.* 77 ; *Méry, Mélod. poét.*, 206. *Cf. deux str. de* 12.12.6 dans *Hugo, Chât., VI*, 6. — *8.8.5 : *G. Mathieu, Parfums, chants et couleurs*, 46 *(f.), imité par Jouy, Muse à Bébé*, 83 *(f.)*. — 3.3.7 : *Vinet, Poés.*, 139 *(Chants chrétiens)*. — 6.6.2 : *Gab. Martin, Psaumes de la beauté*, 23. — 5.5.2 : *Delthil, Lambrusques*, 47 ; *La Villehervé, Armes fleuries*, 95 ; *La Grasserie, Rythmes*, 31 *(aab aab aab, bbc bbc bbc, etc.)*. — 12.8.6 : *A. Lefèvre, Epopée terrestre*, 219. — 8.4.12 : *Silvestre, Poème de mai*, 4. — Neuvains dissym. : Jodelle (voir aux octos.) ; Mlle des Roches, Prem. œuv., éd. de 1604, p. 129 (5.5.7

(1) Le même tercet est répété trois fois ; cf. les sixains correspondants.

5.5.7 5.6.6) ; Beys, Odes d'Hor., 20 (8.8.8 8.8.8 8.12.6) ; *Hugo, Chât., I, 11* (*12.12.12 12.8.12 12.8.8).

aab ccb dbd : Régnier-Desmarais, Œuv., 1707, p. 258 (8.8.8 8.8.8 8.8.12); *Banville, Cariat., Songe d'hiver (octos., deux str. en heptas.).*

* aab ccb bdd : *Desbordes-Valmore, Poés.*, 1830, *II*, 503 *(octos.*, 9e *vers ref.).*

aaa bbcddc : *Em. Blémont, Pommiers en fleurs*, 36 *(pentas.).*

abb acc add : Cl. Billard, Henri le Grand, trag. (octos.) ; cf. abab ccbdd, dans Gaston de Foix, du même.

Rime quadruple. — aabaab bcc (décas. ordin., sans alt.) : Gringore, Folles entreprises, Test. de Lucifer, Menus propos, etc. ; Roger de Collerye, Epîtres 3-9 et p. 282 ; Bourdigné, Pierre Faifeu ; J. Bouchet, Labyrinthe de Fortune (quinze fois) ; Ch. de Sainte-Marthe, Poés. franç., pass. — aba aba, bcb cdc cdc, ded efe efe, etc., Le Caron, Clarté amoureuse, dans La Claire, fº 169. — aab cbc bbc : Ad. Billaut, éd. 1842, p. 454 (alex. et octos.). — aab ccb bbb : Ronsard, I, 169 (10.10.7 7.7.10 10.10.7, a et b fém., 2 str.). — aab cccb cb : *Fuster, Vie*, 11 *(alex.*, b *octos.).* — abaaab ccb : *Amiel, Etrangères*, 112 *(octos.*, b *tétras.).*

LE DIZAIN

§ 1. — *Dizains classiques isométriques* (1).

* **Vers de douze** : Boyssières, Prem. œuv. amoureuses, fº 134 ; Valagre, 9e cantique ; Habert de Cérisy, ps. 139 (Rec. de 1671, I, 142) ; A. Billaut, Œuv., 146, 150, 206, 215, puis 397, 416, 437, 453 ; Godeau, Assomption de la Vierge (Œuv. chrét. de 1641) ; Jacq. Pascal, Sur le miracle de la Sainte Epine (f.) ; Martial de Brive, Œuv. poét. et saintes, 55 (ps. 129) et pass. ; Brébeuf, Hist. de la camp. de 1658 (Eloges poét.) ; Présid. Nicole, Adonis ; Prix de l'Acad., 1691 et 1699 ; *Ph. le Duc, Brixia*, 109 ; *G. Sabatier, pss.* 105 *et sqq. (f.).*

* [2] Habert de Cerisy, ps. 49 (Rec. de 1671, I, 131) ; Scudéry, Cabinet, 8 et 106 ; Ant. Corneille, Poés. chrét., éd. de 1877, p. 71 ; Assoucy, Poésies et lettres (une dizaine de fois) ; Racan, ps. 36 ; Ad. Billaut, 156 et 223, puis 460, 462 (f.) et 479 ; F. Morel, Poés. chrét., ps. 24 ; Corneille, Imit., III, 49 ; *Cas. Delavigne, Messén.* 10 ; *P. Démeny, l'Allée (les Glaneuses).*

(1) La forme régulière du dizain, seule usitée aujourd'hui, est *abab ccd eed.* Mais, de même que nous n'avons pas séparé le quatrain embrassé du quatrain croisé, ni le sixain *aab cbc* du sixain *aab ccb*, nous ne séparerons pas non plus du dizain régulier les formes qui n'en sont que des variantes ; nous les désignons par des chiffres entre crochets. Ce sont : *abab ccd ede* [2], *abba ccd ede* [3], *abba ccd eed* [4], et quelquefois *aabb ccd eed* [5]. Pour les strophes isométriques, nous mettrons les variantes à la suite, mais pour les autres, elles seront mélangées, comme dans le sixain. Les chiffres sont sans préjudice de la mention (f.), qui est rare ; l'alternance l'est bien davantage.

*[**3**] Mauduit, Dévotions, 38 ; Arn. d'Andilly, Poème de la vie de J.-C., et Stances sur div. vérités chrét. ; J. Esprit, ode (Rec. de 1671, III, 269) ; A. Billaut, 167 et 457 ; Corneille, Imit., I, 1, 9, 19 et 25, II, 4 et 12, III, 22, 33 et 38, IV, 16 et 18, et Louanges de la Ste-V., pass. ; Le Clerc, Ode pour le roi ; Cassagnes, Ode sur les conquêtes du Roi ; Rohault, Institut. chrét., 13 et 132 ; etc.

[**4**] G. de Poetou, Grande liesse, f° 41 (2 str. f.).

Vers de dix : Corrozet, fables 7 et 88 *(ccdccd)* ; *Boulay-Paty, Odes nationales*, 107 ; *Cas. Delavigne, Un miracle, chant I* ; *Mme Tastu, Peau-d'Ane* ; *Gindre de Mancy, Echos du Jura*, 185 ; *Blémont, Belle av.*, 13.

* [**2**] Corrozet, fable 48. — [**4**] Accasse d'Albiac, Prov. de Sal., f° 80.

* **Vers de huit** : Magny, Amours, 141, et Odes, II, 197 ; Tahureau, ode 4 (*c* et *d* masc.) ; Buttet, II, 2 (f.) ; Mailly, Amaranthe, 55 et 60 (f.) ; Belleau, II, 198 ; Desportes, 172 et ps. 91 ; Grisel, Prem. Œuv. poét., p. 37 (f.) ; La Roque, Œuv., 316 et 323 ; Malherbe, Poés., 12, 16, 19, 53 et 64 ; Maynard, II, 259, et de nombreuses épigr. ; Racan, I, 6, 67, 143, 166, et II, 391, et pss. 3, 82 (f.), 125 et 143 ; Théophile, I, 142, 157 (f.) et 203, II, 193-230 (f.), et Lachèvre, Théophile, 565 ; Saint-Amant, I, 44 et 92 ; Godeau, Ode au roi ; Arbaud de Porchères, odes à Richelieu et au Roi ; Colletet, ode de 1640 ; Ad. Billaut, 163, 169, 181, 191, 196, 249 ; Malleville, 329 (f.) ; Charpentier, Ode à Mazarin ; Cassagnes, Ode à l'Acad. ; La Fontaine, Ode au roi ; Perrin, la Chartreuse ; G. Gilbert, Ode à Mazarin (Rec. de 1671, III, 248) ; Le Clerc, ode au Dauphin, 1673 ; Racine, ps. 17 ; L. Racine, sur l'Harmonie ; La Motte, quarante odes, vingt-sept psaumes, et d'autres pièces ; Lagrange-Chancel, Philippiques ; neuf odes de Rousseau, huit de Voltaire, six de Gresset, cinq de Malfilâtre, huit de Lebrun ; Lefranc de Pomp., Sur la mort de Rousseau ; M.-J. Chénier, la Mort de Mirabeau ; Fontanes, pass. ; etc., etc. *Lamartine, Médit., treize fois, Harm., douze fois, etc.* ; *Hugo, Odes, neuf fois, F. d'aut.*, 9 *et* 37, *Crép.*, 1 *et* 2, *V. int.*, 4, *R. et O.*, 1, *Cont., III*, 13 *et VI*, 23, *Ann. terr., Mars*, 1, *et Avril*, 1, *Lég. des S.*, 48, *A. d'être g.-p., XVIII*, 3 *et* 5, *Q. Vents, I*, 43 ; *T. la Lyre, III*, 32-34, *IV*, 29 *et* 32, *Ann. Fun.*, 53, *Dern. Gerbe, II, fin* ; *Vigny, le Malheur* ; *Cl. Hugues, Jours de combat, dix fois, les Roses du laurier (les deux tiers du livre I), et ailleurs pass.* ; *etc., etc.* ; *Sutter-Laumann, Par les routes*, 57 *(f.)* ; *S.-C. Leconte, Tentation de l'homme*, 53 *(sur deux rimes)*.

* [**2**] Tristan, La Mer, Eglogue maritime, Amours, deux fois, et Vers héroïques, six fois (dont l'Eglogue maritime et la Mer), une fois alt. (p. 87) ; Maynard, III, 235, 244 (f.), et 252 (f.), et de nombreuses épigrammes ; Racan, pss. 7 (f.), 44 (f.), 115 (f.), 134 ; Théophile, I, 166, II, 145 (33 str.) 169, 178 (32 str.), 190 ; Cl. Cayne, Apparition de Théophile, 2e ode ; Pichou, Poésie sur la mort de Théophile (à la suite des Folies de Cardenio ou Lachèvre, Théophile, II, 19) ; La Charnays, Ouvrage poét., 119 (82 str.) et pass. ; Saint-Amant, I, 29 (46 str.), 144, 177 et 274, II, 84 et 335 ; Corneille, Suite du Menteur, III, 2, et Imit., III, 46 ; La Garenne, les Bacchanales ; Scarron, Stances à la Reine (VII, 243) ; Furetière, Epigrammes ; Ad. Billaut, 441 (Vilebrequin) ; Racine, Ode sur la Convalescence du Roi ; La Fontaine, Songe de Vaux, 2, et Ode 3.

*[**3**] Baïf, II, 295 ; Garnier, Antigone, 3 ; J. Le Masle, Nouv. Récréat.

poét., f° 74 ; Malherbe, 27, 79 et 97 ; Urfé, Astrée, I, 12, et Baro, ibid., V, 6 (avec échos) ; Cabinet des Muses de 1619, p. 620 (abba cc dede) ; Maynard, épigrammes ; Colletet, Chant de victoire sur la reddition de La Rochelle ; Racan, I, 172 (f.), II, 22 (f.), et pss. 9, 101 et 133 ; Lortigue, le Désert ; Théophile, I, 11, 108, 135, 164, 182, 184 et 259, II, 36 et 83 ; Cl. Gayne, Appar. de Théophile, sept odes ; Boisrobert (Rec. de 1627, pp. 460, 476, 593) ; Baro, Odes sur Schomberg et pour Richelieu ; Scudéry, cinq odes à la suite du Trompeur puni ; Caillavet, Poés., pass. ; six odes (sur neuf) du Parnasse Royal, dont deux de Colletet ; Saint-Amant, I, 240 et 276 (f.), II, 391 ; Tristan, la Lyre, et éd. van Bever, 254 ; le P. Le Moyne, pass. très fréquemment, notamment dans les Triomphes de Louis le Juste ; Chapelain, ode pour le C[te] de Dunois ; Godeau, Te Deum et Hymne (Rec. de 1671, I, 333 et 339) ; Furetière, Epigrammes ; Roussel, Théologie mystique ; Corneille, Imit., I, 23, et IV, 11 ; Bussières, Descriptions poét., pass. ; Brébeuf, Entret. sol., 19 ; Cl. Le Petit, Paris ridicule ; Martial de Brive, Parn. sér., onze odes ; Charpentier, Ode au roi ; etc. Rousseau, I, 5 et IV, 4 ; Lebrun, V, 8.

*[**4**] Bèze, ps. 122 (f.) ; Du Bellay, I, 207 (f.) ; Belleau, II, 461 ; Jodelle, II, 403 ; Buttet, Odes, I, 6 (f.) ; Boyssières, secondes œuv. poét., f° 43 ; Mailliet, 60 str. (f.) ; Théophile, I, 114 (f.), 117 (f.), 161 (alt.), 263 (f.), II, 59 (alt.) et 89 ; Gomberville (2[e] liv. des Délices de 1620, alt., signé Le Roy) ; Racan, ode à Balzac (f.), et ps. 48 ; Maynard, Epigrammes ; Boisrobert, Rec. de 1627, éd. de 1630, pp. 521 et 557 (f.) ; Scudéry, Tombeau de Théophile ; Godeau, Hymne sur la naissance du Seigneur ; Le Moyne, Hymne à la pudeur ; La Fontaine, IX, 412 ; Le Clerc, odes Pour le Roi et Au dauphin ; Fléchier (Rec. de 1671, III, 198) ; Desmarets, Ode au Roi sur la prise de Maestricht ; *Banville, la Sainte Bohême (Odes fun., ref.).*

[**5**] Du Bellay, II, 74 (sans césure) ; Magny, Odes, II, 7 (f.) ; Desportes, 150 ; Tarbé, Rec. de poés. calvin., 85 ; Daudiguier, Défaite d'amour, 46.

* **Vers de sept** : Ronsard, Odes, I, 2 (deux str. et antistr.), 3 (trois épodes, *b*, *c* et *e* fém.), 9 (4 épodes), 12 (2 épodes) ; Tyard, odes 4 (rime *d* seule fém.) et 5 (f., chaque strophe suivie d'un quatrain fém. de décas.) ; Jodelle, en tête des Cantiques de Denisot (Œuv., II, 327) ; Peletier, Amour des amours, 73 ; Tahureau, Admirée, 29 ; Toutain, Agamemnon, f° 9 ; G. Guéroult, Hymnes du temps, 16 (*a*, *c* et *d* masc.) ; J. Grévin, à la suite du Théâtre, pp. 279 (f.) et 313 (f.) ; Belleau, I, 285 ; Anne de Marquets, Divines poésies, 46 ; Baïf, Passe-Temps, II ; Le Loyer, Erotopégnie, f° 22, et Œuv. poét., f[os] 242 et 244 (cf. [**2**] ci-après) ; Pontoux, Œuv., 164 ; Scév. de S[te]-Marthe, Œuv. de 1579 (f° 114 de l'éd. de 1600) ; A. Sylvain, à la suite des Epitomes de cent histoires tragiques, f° 281 (f.) ; N. Rapin, à la suite des Plaisirs du gentilh. champ., f° 15 ; Du Sable, Muse chasseresse, 148 et 209 (f.) ; Navyère, Cantiques saints, 15 ; etc. ; Malherbe, 6 et 21 ; N. Chrétien, La Vengeance, trag. ; Racan, I, 151, ps. 75, et les 22 épodes du ps. 118 ; Arbaud de Porchères, Madeleine pénitente ; Maynard, A Henri IV ; Ad. Billaut, 133 et 140 ; Tristan, Mort d'Hippolyte, (Vers hér., 127) ; Scudéry, Les Muses, ode à Richelieu (Poés. de 1649), et cinq dans les Poés. nouv. ; Sarasin, Ode de Calliope ; Pellisson, Œuv. div., I, 179 (Rec. de 1671, II, 316) ; Perrault (ibid., 342) ; Marigny, Amours

de Léandre et d'Héro ; Boileau, Sur la prise de Namur ; Racine, Cant. spirit. 2 et 4 ; Mme Deshoulières, Ode à La Rochefoucauld ; La Motte, qq. pss. ; trois odes de La Fare, huit de Rousseau, quatorze de Roy ; Lebrun, III, 5 ; Fontanes, Ode sur la vieillesse, etc. *V. Hugo, Odes, I*, 9, *IV*, 9 *et* 12, *Q. Vents, III*, 40, *Dern. gerbe, I* ; *Lamartine, Harm., I*, 8, *II*, 1, *III*, 5 *et* 12, *Rec.*, 1 *et Fior d'Aliza, II*, 47 ; *etc.*

* [**2**] Epodes d'odes pindariques diverses ; Le Loyer, Œuv. poét., f° 241 ; Maynard, III, 200 ; Tristan, deux odes de la Lyre ; Scudéry, Cabinet, huit pièces (voir ci-après) ; Mazarinades, éd. Moreau, I, 223 ; Chevreau, 1.

* [**3**] Epodes d'odes pindariques, notamment Cl. Garnier, dans édd. de Ronsard de 1609 et 1623 ; Desmarets, Tombeau de Richelieu ; Scudéry, Cabinet, neuf pièces ; Scarron, Révélations (VII, 294) ; Benserade, II, 237 ; Bussières, Descript. poét., pass. ; Brébeuf, Entret. sol., 11 ; *Richepin, le Goinfre (Blasph.).*

* [**4**] Ronsard, I, 10 (24 épodes, f.) ; Du Bellay, I, 207 (sept épodes, f.) ; Magny, Odes, I, 41 et 73 (épodes, rimes *b*, *d* et *e* fém. dans les premières) ; Ad. Billaut, 433 (str. mélangées avec [**1**]) ; Lefranc de Pomp., II, 1.

[**5**] Ronsard, Odes, II, 16 (sixain supplémentaire en tête).

* **Vers de six** : Marg. de Navarre, Chanson de Noël (III, 159, sur quatre rimes) ; Rec. de chans. de 1548 (sur quatre rimes) ; Baïf, I, 222 ; Pontoux, Gélod. amour., f° 49 (Œuv., 234) ; Alais de Beaulieu, Divertissement poétique, pass. (f. : voir Lachèvre, Théophile, II, 214 et 234) ; P. Gody, Honestes poésies, 25. *A. Demesmay, Tradit. popul.*, 299 *et* 304 ; *A. des Essarts, Chants de la jeunesse*, 163 ; *Dumas fils, Péchés de jeunesse*, 69.

[**3**] Baïf, II, 295 ; Maynard, II, 196 (21 str.).

* **Vers de cinq** : Denisot, à la suite des Cantiques, p. 49 ; Jamyn, 238 ; *Arvers, la Saint-Barthélemy* ; *H. de Lacretelle, Nuits sans étoiles*, 45 *et* 113 ; *Brifaut, Œuv.*, 1858, *IV*, 87 ; *Blanchemain, II*, 228 ; *S.-C. Leconte, Tentation de l'homme*, 53 *(sur deux rimes).*

Vers de quatre : Panard, III, 350 ; *Lonlay, Chansons pop.*, 228, *et Amours d'un page*, 26 ; *Méry, Mélod. poét.*, 32. — * **Vers de trois** : *Lonlay, Simples amours*, 99 ; *Pommier, le Nain (Colif.).* — **Vers de deux** : *Pommier, Pan (ibid.).*

§ 2. — *Dizains classiques hétérométriques.*

Neuf vers de douze et un de huit : Godeau, pass. (6e), notamment 2e cantique de Moïse (Rec. de 1671, I, 310) ; Corneille, Œdipe, III, 1 [**3**] (8e), Imit., III, 1 (9e), III, 51 [**3**] (4e), III, 57 [**3**] (2e), IV, 1 [**3**] (7e), IV, 3 [**2**] (6e) ; Brébeuf, Entret. solit., 8, ou III, 5 [**2**] (1er) ; Mme Deshoulières et *Belmontet, Poés. et hist.*, 7 (10e) ; *Du Camp, Chants modernes*, 229 (9e). — 10e **Vers de six** : A. Billaut, 159 et 446 ; Corneille, Imit., III, 3 [**3**] ; *Mme Ackermann, Prométhée* ; 6e vers de six : Pellisson, Œuv. div., I, 3 [**2**].

Huit vers de douze, deux de huit : Frénicle, ps. 44 (1er et 2e) ; Corneille, Imit., I, 17 [**3**] (7e et 10e), III, 10 [**3**] (3e et 10e), III, 17 [**2**] (2e et 4e), III, 46 (9e et 10e), III, 47 [**2**] (6e et 10e), IV, 4 [**3**] (6e et 9e) ; Brébeuf, Entret. sol., 1 (5e et 10e) ; *Barthélemy et Méry, Némésis*, 17 *av.* 1831 (7e *et* 10e) ; *Bel-*

montet, Poés. de l'emp. fr., 139 (7e *et* 10e) *et Poés. et hist.*, 89 *et pass.* (4e *et* 10e) ; *Peyrat, Arise*, 203, 215, 245 (1er *et* 9e).

Sept vers de douze, trois de huit : Frénicle, pss. 10 [3] (1er, 5e et 6e) et 29 [3] (3e, 5e et 6e) ; Godeau, Hymne de Ste-Genev. [3] (5e, 6e et 9e) ; Corneille, Imit., III, 18 [4] (1er, 2e et 10e) et 37 [2] (7e, 8e et 10e), et Toison d'or, IV, 2 [3] (1er, 7e et 10e) ; * Brébeuf, Entret. solit., 6, ou IV, 2 (7e, 9e et 10e) ; * Mlle Deshoulières et *Anglemont, Euménides*, 26 (4e, 7e et 10e) : — **trois de six** : Racan, ps. 132 (2e, 4e et 7e) ; Fréd. II, Poés., I, 33 (8e, 9e et 10e).

Six vers de douze (1). — 12.12.12.12 8.8.12 12.8.8 : *Chênedollé, Odes, II*, 8 *et* 9. — 12.12.8.8 12.12.12 12.8.8 : Chevreau, 122 [2]. — * 12.12.12.8 12.8.8 12.12.8 : *Hugo, Odes, I*, 2, 4, 6, 7, 9 *et* 11, *II*, 3, 6 et 7, *III*, 3 *et* 4, *IV*, 4, 9 *et* 13, *et T. la Lyre, I*, 28 ; *Arvers, Saint-Barthélemy* ; *Anglemont, Voix d'airain*, 3. — 12.8.12.8 12.12.8 12.12.8 : *Belmontet, les Deux Règnes*, 28, *Poés. et Hist.*, 5, 35 *et* 58, *Poés. de l'emp. français*, 47 *et* 145, *Poés. guerr.* 13, 27 *et* 31. — 12.12.8.8 8.12.12 8.12.12 : Desmarets [3] (Rec. de 1671, III, 175.) — 12.8.12.8 12.8.12 12.12.8 et 8.12.12.12 8.8.8 12.12.12 : Corneille, Imit., III, 13 et IV, 10 [2]. — 8.8.12.12 8.8.12 12.12.12 et 8.12.8.12 12.12.8 8.12.12 : Frénicle, pss. 3 [3] et 133 [3]. — 8.8.8.8 12.12.12 12.12.12 : Gobillon, Martyre de Saint-Laurent [3] (Rec. de 1671, I, 107) ; *H. de Lacretelle, Cloches*, 103. — 12.6.12.6 12.12.6 12.12.6 : *L. Ménard, Prométhée*. — 12.12.12.12 4.4.12 4.4.12 : Beaujeu, fo 156 [5] (f.). Etc.

Cinq vers de douze. — 12.8.12.8 12.12.8 12.8.8 : Imbert, le Luxe. — 8.12.12.8 8.12.12 12.8.8 : Brébeuf, Entret. sol., 26, ou IV, 7 [3]. — * 8.12.8.12 12.8.8 12.12.8 : Nodier, la Napoleone (Fournier, 386). — 8.12.12.8 8.8.12 12.12.8 [3], et 8.12.8.12 8.8.12 12.12.8 : *Belmontet, Poés. et hist.*, 78, *et Poés. de l'emp. fr.*, 100. — * 8.12.8.8 12.12.8 12.12.8 et 8.8.8.8 12.12.12 12.12.8 : *Lamartine, Contre la peine de mort, et Recueill.*, 1 (*imité par H. Violeau, Loisirs poét.*, 3 *et* 369, *et Livre des Mères*, 251). — 8.8.8.12 12.12.8 12.8.12 : Chapelain, Ode au duc d'Enghien, 1646 [3] ; Corneille, Imit., I, 4 [2]. — 8.12.12.12 8.8.8 8.12.12, 8.8.12.12 12.8.8 12.8.12, 12.12.12.12 8.8.8 8.8.12 et 8.12.12.12 8.8.8 12.12.8 : Frénicle, pss. 13, 18, 28 et 48 [3 partout]. — 8.8.12.12 8.8.12 12.8.12 : Boursault, Litanies de la Vierge [3]. — * 8.8.8.8 12.12.12 12.8.12 : Arnaud d'Andilly, Ode sur la solitude [3] (Rec. de 1671, I, 172) ; Racine, la Nymphe de la Seine [3]. — 8.12.12.8 8.8.12 8.12.12 : Brébeuf, Entret. sol., 16, ou II, 3 [3]. — 12.12.8.8 8.8.12 8.12.12 : Moréri, Les doux plaisirs de la poésie, 95 [3]. — 12.8.12.8 8.8.8 12.12.12 : Desmarets, Œuv. poét. de 1641, p. 15. — 8.8.8.12 8.8.12 12.12.12 : Cassagnes [3] (Rec. de 1671, III, 277). — 8.8.8.8 8.12.12 12.12.12 : Chapelain, Ode à Mazarin [3] ; Bussières, Descript. poét., pass. [3] ; Prés. Nicole, Poés. chrét., 6 [2].

Quatre vers de douze. — * 12.12.12.12 8.8.8 8.8.8 : Magny, II, 7 [5] ; La Jessée, 230 [4] ; Malherbe, 111 (*a* et *d* fém.) ; Baro, Astrée, V, 7 [2] (f.) ; Montplaisir, 40 [3] (f.). *H. Raynal, Malheur et poésie*, 385 ; *Turquety*, 429

(1) Dans ce paragraphe et les suivants, les combinaisons sont classées d'après la place qu'occupent les vers courts, en commençant par la fin.

(Hymnes sacrées) ; *Hugo*, *Lyre*, *I*, 2 (2 *str.*). — 12.8.12.8 12.12.8 8.8.8 : *Denne-Baron*, *la Nymphe Pyrène*. — 8.8.12.12 8.8.12 12.8.8 : *Chênedollé*, *Odes*, *II*, 4, 5, 6. — 12.8.8.12 8.8.12 8.12.8, 8.8.12.8 8.8.12 12.8.12 et 12.8.8.8 8.8.12 8.12.12 : Corneille, Imit., III, 7 [**3**], II, 10, et I, 18 [**3**]. — 8.12.8.12 8.8.12 8.8.12 : *H. de Lacretelle*, *Nocturnes*, 213. — 8.8.12.12 8.8.8 12.8.12, 8.8.8.8 8.8.12 12.12.12, 8.8.12.8 8.8.12 12.8.12 et 8.8.8.8 12.8.12 12.8.12 : Frénicle, pss. 8, 17, 23 et 49 [**3** partout]. — 8.8.8.8 12.12.12 8.8.12 : Desmarets, Triomphe de Louis, poème lyrique en six chants. — 8.8.8.8 8.12.12 8.12.12 : Segrais, Ode à Chapelain [**3**] (Rec. de 1671, III, 54). — *8.8.8.8 8.8.12 12.12.12 : Colletet, Ode au Roi (Divertiss., 113, ou Poés. div., 6) ; Chapelain, Ode à Richelieu [**3**] ; Frénicle (ci-dessus) ; Le Moyne, Galerie des femmes fortes, pass. [**3**] ; Beys [**2**] (Rec. de 1671, III, 150) ; La Fontaine, ode 5 [3] (ps. 17) ; etc. — *12.12.12.12 7.7.7 7.7.7 : Malherbe, 7 [**4**] ; Racan, ps. 17 ; Voltaire, ode 12.

* **Sept vers de huit,** 8e, 9e et 10e **de douze,** [**3 partout**] : Corneille, Veuve, II, 1, et Imit., I, 14 ; Le Moyne, quatre Hymnes de la Sagesse divine et de l'Amour divin ; Griguette, Paraph.. sur l'Ecclés. (12 odes) ; *Louise Bertin*, *Nouv. Glanes*: 297 [**1**]. — 7e, 8e et 10e de douze : de Bouille, Primices, 1 [**3**] ; Csse de la Suze, Ode à la Reine de Suède [**3**] (Sercy, II). — 3e, 5e et 7e de douze : Corneille, Andromède, III, 1 [**4**].

* **Huit vers de huit,** 9e et 10e **de douze** : Godeau, pss. 36 et 103 [**2**] ; Corneille, X, 220 [**3**], et Louanges de la Ste-V., pass. — 8e et 10e de douze : Touvant [**3**] ; Tristan, Rec. de 1627, p. 853 [**3**] et la Lyre [**4**] ; Mareschal, Généreuse allemande, 2e Journ., IV, 1 [**2**] ; Saint-Amant, I, 110 [**3**] ; Bourlier, ps. 103 (f.). — 7e et 10e de douze : Rotrou, Œuv. poét. de 1631, p. 3 [**2**] ; Ad. Billaut, 193 et 203. — Huit vers de sept, 8e et 10e de douze : Mairet, Silvanire, I [**3**]. — Huit vers de six, 1er et 3e de douze : Boyssières, Prem. œuvres, fo 30.

* **Neuf vers de huit,** 10e **de douze** [**3 partout,** sauf indic. contr.] : Pichou, Folies de Cardenio, IV, 6 ; du Ryer, à la suite d'Argénis et Poliarque, pp. 147 et 172 [**2**] ; Godeau, Benedicite ou Cantique des trois enfants, paraph. du ps. 148, et cantique Lumineuses troupes ; Griguette, Ecclés., 72, 88 et 97 ; Frénicle, pss. 43 et 47 ; Ant. Corneille, Poés. chrét., éd. de 1877, pp. 6, 13, 16 [**1**], 19 et 21 ; F. Morel, Poés. chrét., ps. 148 ; Martial de Brive, Œuv. de 1655, pp. 1, 24 et 68, et Parn. Sér., 157 [**2**] ; Ad. Billaut, 175 [**1**] et 235 [**1**] ; Scarron, VII, 232 et 269 [**2**] ; Pomponne, Sur la Sagesse (Rec. de 1671, II, 114) ; Tristan, Forges d'Antoigné, à la suite des Vers hér. ; Chev. de Lhermite, Poés. 1 [**1**] (25 str.) ; Malleville, 163 ; Brébeuf (Rec. de Chamhoudry de 1657); etc., etc. — 9e vers de douze : Frénicle, ps. 33 [**3**]. — 8e vers de douze : Rotrou, Pélerine amoureuse, V, 9 [**3**] ; Corneille, Œdipe, III, 1 [**3**]. — 1er vers : *Lebreton*, *Heures de repos*, 199 (1).

(1) On trouvera les huit premiers vers séparément de huit syllabes, sauf le 5e [3 partout], dans Corneille, *Louanges de la Ste-V.*, str. 46 et 58 ; 50 ; 12,20 et 41 ; 53 ; 16, 36, 49 et 68 ; 4 ; 23 ; et aussi le 3e vers [2] dans la str. 3, (f.) ; le 3e vers est encore dans les Prix de l'Acad. de 1673 [1], et le 4e dans N. de Rayssiguier, cité par Goujet, XV, 374-76 [3], et dans Crétineau-Joly, *Inspir. poét.*, 54.

Vers de douze et huit en dizains libres : Corneille, Louanges de la Ste-Vierge ; Testu, Stances chrétiennes ; *Hugo, Odes, I, 3.*

Bases décasyllabiques. — 10.8.10.8 10.10.8 10.10.8 : La Motte, ps. 149. — 10.10.10.10 8.8.8 8.8.8 : Baïf, I, 13 ; Magny, Odes, II, 210. — 10.10.10.10 6.6.10 6.6.10 : La Jessée, 493 (f.). — 10.10.10.10 6.6.6 6.6.6 : Marot, ps. 79 [5] (*a*, *b* et *d* fém.) ; Ronsard, II, 4 [5] (*b*, *c* et *e* fém.) ; Baïf, I, 13 (*b*, *c et d* fém.) ; Bèze, ps. 79 [5] (f.) ; Bargedé, Odes pénit., ode 19 [5] et feuille V [4] ; Mlle des Roches, Sec. Œuv., éd. de 1604, fo 61 (f.) ; Le Loyer, Œuv. poét., fo 37 [4]. — * 10.10.10.10 5.5.5 5.5.5 : F. Habert, Ep. héroïdes, fo 98 ; Ronsard, II, 2 ; Magny, Amours, 165 [4] ; P. de la Rocque, 138. — 10.10.10.10 4.4.10 4.4.10 : *G. Montoya, Chans.naïves*, 21. 10.10.10.10 4.4.7 4.4.7 : Germ. Colin Bucher, éd. Denais, 163 et 164.

Bases octos. — 7.8.7.8 8.8.7 8.8.7 : La Motte, ps. 145. — 8.8.8.8 8.8.6 8.6.8 : Racine, Promenade de Port-Royal, sept odes [3]. — 8.6.8.6 8.8.6 8.8.6 : *Ed. Schuré, Légende de l'Alsace*, 305-316 ; *Richepin, Bombarde, Hier, VI.* — * 8.8.8.8 6.6.6 6.6.6 : Du Bellay, Rec. de Poés., ode 8 (sans alt. de rimes) ; Bèze, ps. 67 ; Ronsard, V, 148 [4] (f.) ; Buttet, I, 18 ; Le Loyer, Œuv. poét., fo 46 [4] ; Pontoux, Gélod. amour., fo 63 (Œuv., 168) ; G. Durand, Odes, II, 28 ; Et. Durand, ode 3 [4] (f.). — 8.6.8.6 6.6.8 6.6.8 : P. de Nancel, Théâtre sacré, Dina, 49. — 8.8.8.8 5.5.8 5.5.8 : Pontoux, Gélod. amour., fo 17 (Œuv., 189). — *8.8.8.8 5.5.5 5.5.5 : Marot, ps. 33 ; Guéroult, Chans. spirit., 3 ; Des Masures, pss. 92 [5] et 139 ; Fiefmelin, 2e partie, fos 4 [3] et 261. — 8.8.8.8 8.8.8 8.8.4 : *Laprade, Livre d'un père*, 26. — * 8.4.8.4 8.8.4 8.8.4 : Passerat, I, 243 (f.) ; *Mme Tastu*, 210 ; *Guerrier de Dumas, ps.* 144. *Cf.* 8.8.8.8 8.4.4 8.8.4 *dans Mistral, Iles d'or*, 18 *(f.).* — 8.8.8.8 8.8.8 8.8.3 : Morenne, Poèmes divers, p. 11 [5].

Bases courtes. — 6.6.6.6 7.7.7 7.7.7 : Hopil, Mélange de poésie, fo 67 (f.). — 7.5.7.5 7.7.7 7.7.5 : *Richepin, Ivres-morts (Chanson des Gueux).* — 7.5.7.5 7.7 7.5.7.5 [2] : P. de Brach, Œuv. inéd., 1861, et Colletet, Poés. div., 395 (vers de 5 fém.). — 7.7.7.7 5.5.5 5.5.5 : Baïf, I, 389 [4] ; G. Guéroult, Hymnes du temps, 50 [4] ; La Jessée, 356 [4]. — * 7.7.7.3 7.7.7 7.7.7 [5] : Belleau, I, 194 et 279 ; Guy de Tours, Prem. œuv. poét., 64 ; J. Loys, Œuv. poét., 128. — 7.7.7.7 7.7.3 7.7.3 : *Mme Tastu*, 279. — 7.3.7.3 7.7.7 7.7.7 : *Privas, Chans. sentim.*, 24 *(f.).* — 7.3.7.3 7.7.3 7.3.7 : Le Caron, fo 52 *(aabb ccdede).* — 2.2.7.7 2.2.7 2.2.7 : *Mme Mollard, Grains de sable*, 165 (f.). — 6.6.6.4 6.6.6 6.6.6 : Belleau, I, 310 [5]. — 6.2.6.2 6.6.2 6.6.2 : *F. Fertiault, Voix amies*, 148.

Dizains sur trois et quatre mesures. — Bèze, ps. 40 [4] (10.8.8.10 6.6.6 6.6.6) ; Baïf, I, 348 (6.6.6.6 8.8.10 8.8.10) ; La Jessée, Œuvr., 168 et 226 (7.7.7.7 4.4.6 4.4.6) ; Corneille, Veuve, III, 8 [2] (8.12.8.12 6.6.6 12.12.6), *Stances du Cid [3] (8.12.12.12 12.6 10.6.10.10), Imit., III, 16 [3] (12.8.8.12 12.6.12 8.12.12), et III, 28 [2] (12.8.12.12 12.6.12 12.12.12) ; Desmarets, *Sur la valeur, dans Rec. de 1671, III, 163 [2] (12.8.12.6 8.8.8 12.12.12) ; Tristan, Vers hér., 169 [2] (8.12.10.12 8.8.8 12.8.12) ; Racine, Thébaïde, V, 1 [3] (12.10.8.12 12.12.6 12.8.8) ; Lebrun, I, 5 (12.12.12.8 12.12.12 12.12.6) ; *Quinet, Prométhée, fin, et J. Lesguillon, Couronnes académ.*, 197 *et* 357 (8.8.8.8 12.12.6 12.12.6).

§ 3. — *Autres dizains.*

Quatrain initial. — abab cdcd ee : Baïf, II, 316 (octos.) ; Hardy, Didon, 3 (hexas.) ; Alais de Beaulieu, dans Lachèvre, Théophile, II, 224 et 230 (octos. f., et hexas.) ; Du Ryer, Argénis et Poliarque, V, et Rotrou, Céliane, I (huit octos., deux alex.) ; Tristan, dans Bernardin, Tr. l'Herm., 606 (*abab bcbc dd*, octos.) ; *Verlaine, Sagesse, III*, 2 *(pentas.).*

abab cddc ee : Belleau, II, 111 (sur trois mes.) ; Le Caron, Poés. f[os] 51 et 54 (pentas.) ; La Jessée, 223 (hexas.) ; Schelandre, Tyr et Sidon, III (octos.) ; Gilbert, ode 5 (huit octos., deux alex.) ; *Desbordes-Valmore, II*, 210 *(huit decas., deux hexas.)* ; *Th. Gautier, I*, 271 *(octos.)* ; *L. Ménard, Prométhée (décas. mod.).*

abab ccdd ee : Denisot, Cantiques, 95 (heptas.) ; J. Grévin, Olimpe, 155 (id.) ; P. Le Loyer, Œuv. poét., f[o] 21 (id.) ; Des Masures, Trag., 28 (6.10.6.10 4.4.4.4 10.10) ; *P. Dupont, la Fête, le Rêve que j'ai rêvé.*

* abba cdcd ee : Simon Goulart, dans les poèmes chrétiens de Montmeia, p. 110 (octos.) ; Alais de Beaulieu, Divertiss. poét. (hexas.) ; Boisrobert, Rec. de 1627, p. 536 (octos.) ; Scudéry, à la suite de Lygdamon, p. 164 (id.); Frénicle, ps. 65 (id.) ; Saint-Amant, la Solitude (id., imitée par Vion Dalibray, Œuv. de 1653, Vers hér., 41) ; *Th. Gautier, I*, 267 *(id.).*

abba cddc ee : Aubigné, III, 98 (alex.) ; Corneille, Imit., I, 13 (8.8.12.8 8.8.8.8 12.12, alt.).

abba ccdd ee : Scudéry, Poés. nouv. (12.8.8.12 12.8.8.12 8.12).

Sur quatre rimes. — abab cddccd : Pontoux, Gélod. amour., f[o] 50 (hexas.) ; * Corneille, Stances de Polyeucte, IV, 2 (cinq alex. et cinq octos.) ; Desmarets, Ode à la Reine (octos., f.) ; * Rotrou, Stances de Saint-Genest, V, 1 (octos.). — abab cdcddc : Tristan, vers hér., 383 (heptas.) ; Perrin, le Moucheron et La Fare, trad. d'Hor., III, 3 (octos.). — abab ccddcd : R. Garnier (dans H. Chardon, Rob. Garnier, pp. 22 et 23, alex.). — abab cdcdcd : *P. Dupont, la Brune (octos.) ; Louise Bertin, Glanes*, 227 *(id.)* ; *Blémont, Belle av.*, 58 *(octos. et tétras.).* — abba cddc cd : Corneille, Andromède, III, 1 (8.8.12.8 12.8.12.8 8.8). — abbacacdcd : *Bellessort, Chanson du Sud*, 98 *(octos.).* — abba cacddc : *Roinard, Mort du rêve*, 199 *(alex.).* — * abab cb cdcd : Tahureau, Oraison (Odes, éd. Blanch., 150).

abab bccdcd, plus tard **ababb ccdcd** (dizain de ballade). — Vers de douze : Saint-Gelais, III, 9. — * Vers de dix : Epigrammes de Marot, Saint-Gelais, F. Habert, etc., etc. ; M. Scève, Délie ; Peletier, 112 ; H. Salel, pass. ; Corrozet, Description des animaux, etc. (Cf. *ababb ccddc* dans Beaujeu, f[o] 105) ; Furetière, Poés., p. 112 ; Epigrammes de J.-B. Rousseau ; *Banville, les Caprices (Cariat.).* — Vers de huit : Epigrammes des mêmes, mais beaucoup moins. — Vers de six : Ronsard, II, 404.

Quintil initial. — Pour *abaab* géminé (octos.), *abbab* et *abbba* gém. (pentas.), *aabba* gém. (octos.), voir aux quintils. — abaab bccdd : G. Cretin, 69 (octos.). — * abaab ccdcd : Saint-Amant, I, 334 (octos.). — abbaa ccdcd : Gringore, I, 74 (octos.). — aabbc ddeec : Ronsard, II, 459 (dix vers octos.). — abbac deedc : Verlaine, II, 356 (octos.). — ababc ddeec : P. Mathieu, Esther, I, ou Vasthi, II (heptas.). — aabcc ddbee : Du Piotay,

Paraph. des Prov. 120. — abbac deedc : *J. Bonnerot (Cah. de la quinz., sér. 8, cah. 8, p. 23).*

Sixain initial. — aabccb dede. — Vers de dix : Gringore, I, 13, 83, 91, 120, 129 *(aabaab bcbc)* ; Pontalais, Contredits de Songecreux *(id.)* ; R. de Collerye, Epp. 11, 13, 21 et compl. 3 *(id.)*. — * Vers de huit : Gringore, I, 109 et 112 *(id.)* ; Peletier, Amour des Amours, 111 ; Boisrobert, Rec. de 1627, p. 458, et Sacrifice des Muses, 135 ; Caillavet, Poés., pp. 1, 6, 126 sqq. ; *Blanvalet, Poés. compl.*, 52 ; *Blémont, Pommiers en fleurs*, 62 ; *J. Normand, Paravents et tréteaux*, 65 *et* 149 *et la Muse qui trotte*, 177, 197, 211, 217. — Vers de sept : B. de la Tour, Chant de vertu (Amie rustique) ; *G. Sabatier, ps.* 24. — Vers de cinq : Séb. Rouillard, Job, f° 91. — Sixain d'octos., quatrain d'alex. : Corneille, Imit., III, 43.

aabccb deed : Gringore, I, 24 *(aabaab bccb*, décas.) ; Le Caron, Poés., f° 55 et d'Ambillon, Poés. div., à la suite de Sidère, f° 101 (octos., f.) ; * Corneille, Imit., III, 55 (12.12.8 12.8.12 12.8.12.12).

aabccb ddee : J. Bouchet, Angoisses, et Jugement poétic (*aabaab bbcc*, décas.) ; Des Périers, 92 (*id.*, 3.3.7 3.3.7 3.3.7.7) ; J. Grévin, Olimpe, 135, et N. Chrétien, la Vengeance, trag., II (heptas.).

aabccb dddb : *A. Renaud, Sommeil de la morte (Nuits persanes).*

aabccb ddbd : Jodelle, II, 343 (octos.).

aabcbc dede : Des Autels, Amoureux repos, 5e façon lyrique (octos.) ; Du Monstier, 2e livre des Délices de 1620, p. 697 (id.) ; Théophile, I, 21 (sur trois mes.). — aabcbc deed : Frédéric II, Œuv. posth., XI, 159 (six alex., quatre heptas.) ; *P. Dupont, Les Grands enfants, et Millien, Prem. poés.*, 211 *(octos.)*. — aabcbc ddee : La Boderie, Hymnes, f° 234 (sur trois mesures).

abbacc deed : Tyard, 81 (10.10.8 10.10.6 10.10.10.6) : cf. Boyssières, 3es Œuv. poét. 24 (6.6.4 6.4.4 10.10.10.10 ddee).

abbaab cdcd : *Dierx, I*, 174.

* **Huitain initial.** — aabcbcbc dd (huit octos., deux alex.) : Théophile, II, 166, imité par Chevreau, Coriolan, III, 3, et par Caillavet, Poés., 48 (aabccbcb dd).

Rimes suivies : Bèze, ps. 48 (quatre octos., six heptas., f.) ; Tahureau, Oraison (octos.) ; Baïf, II, 331 (octos.) ; Benserade, 5e leçon de Job (6 hexas. entre quatre alex.) ; *Musset, Mardoche (alex.), imité par Banville dans la première édition des Cariatides.*

STROPHES DE PLUS DE DIX VERS

Onze vers. — abab bccdccd (décas.) : Marot, complaintes 1 et 2 ; Saint-Gelais, pass. ; Marg. de Navarre, Dern. Poés., 46-71, pass. — abab bccddee : G. Cretin, 26.

abab cdcd eed : La Boderie, Mél. poét., f° 29. — abab cddc ece : R. Garnier, Marc-Antoine, 2 (heptas.). — abab ccdd ede : Corrozet, fable 8 (décas.). — abab ccdd eed : Jodelle, Cléopâtre, IV (pentas.) ; Boyssières,

3es Œuv. poét. (6.6.6.4 8.4.8.4 6.6.4); *A. Lefèvre, Epopée terr.*, 75 (8.4.8.8 4.4.8.4 8.4.4).

abab ccd eeed : *Lamartine, Harm., IV*, 17 (* 8.8.8.8 12.12.12 12.12.12.6, *rythme reproduit par A. de Latour, Vie intime, ou Poésies de* 1871, *p.* 122) ; *L. Ménard, fin de Prométhée* (2 *str.* 12.6.12.6 12.12.6 12.12.12.6) ; *Nap. Peyrat, l'Arise*, 62 *(huit alexand., trois hexas.)*, 99 *(heptas.)*, 127 *(id.)*, 139 *(id.)*, 158 (8.4.8.4 8.8.4 8.8.8.4) ; *Richepin, dans La Mer, le Sel, et les Algues* (* abab ccb dddb, *octos.*). — abab cccd eed : *Laprade, Varia*, 4 *(octos.)*.

abba ccd eede : Javerzac, Monuments de Louis XIII, 64 (8.8.12.8 8.8.8 8.12.8.8). — abba ccd eded : d'Assoucy, Poés. et Lettres, 105 (octos.). — abba ccd edde : * Pavillon, II, 88, ou Sercy, V, 148 (octos., 4me alex.) ; * Racan, ps. 68 (octos.) ; Boursault, Lettres, III, 326 (octos.). — abba cddeece : Tyard, 123. — abba cccd eed : *J. Olivier, Œuv. chois., II*, 83 *(heptas.)*.

abaab ccdede : Corn. Imit., IV, Préface (alex., 7e et 9e de huit) ; J. Auvray, Trésor sacré (cinq chants royaux en décas.). — ababb ccdcdd : *Béranger, Pélerinage de Lisette (octos.)*.

aabaab bccdd : G. Cretin, 179 et 204 (décas.). — aabaab cdccd : A. de Vermeil, Muses Rall., 58 (octos.). — abbabb ccdcd : P. Mathieu, Esther, III, et Aman II (hexas.).

aabbaba cdcd : Benserade, I, 346 (alex. et octos.). — aaabccb dddb : *Cosnard Tumulus*, 259 (6.6.6.3 6.6.3 6.6.6.3, *f.*). — Etc.

Douze vers. — abab bcbc cddc : Gringore, I, 18 (décas.). — abab bccd dede : Corrozet, fab. 65, et Saint-Gelais, pass. (décas., sans alt.) ; Du Bellay, La Musagnæomachie et Contre les envieux poètes (heptas.) ; C. de Taillemont, la Tricarite, pass. (alex. ou décas.). — abab bccd deed : Corrozet, fab. 66 (octos., sans alt.).

abab ccdd effe : Corrozet, fables 14 (decas. sans alt.) et 93 (edde, octos., sans alt.) ; * Ronsard, I, 4 (pind., heptas.) et 7 (épodes, heptas.) et V, 5 (heptas.) ; Magny, Odes, I, 73 (pind., octos.) ; Pasquier, 1723, II, coll. 769. 770 et 894 (octos.). — abab ccdd efef : Corrozet, fables 6 (décas.), 39 (octos.) et 74 (id.), toutes sans alt. ; Ronsard, I, 6 (pind., heptas.) ; Tahureau, Prem. poés. 41 (hept.) ; La Boderie, Encyclie, 170 (10.6.10.6 5.5.5.5 5.5.5.10). — abab cdcd effe : Ronsard, I, 10 (pind., octos.) ; Tahureau. Prem. poés. (id.), Magny, Odes, I, 41 (id.) — abab cdcd eeff : Baïf, I, 271 (12.6.12.6 10.6.10.6 8.8.12.12). — abba ccdd effe : Ronsard, I, 6 et 11 (épodes, heptas.). — abba cdcd efef : Racan, ps. 118 (alt., pind.). — abba cddc effe : Le Caron, Poés. (heptas.) ; Corneille, Imit., II, 9 (alex., alt. avec un sixain f.) ; — abba cddc eeff : Ménard, éd. Garrisson, 108. — aabb ccdd efef : Ronsard, I, 12 (pind., heptas.). — aabb cdcd eeff : Magny, Odes, I, 91 (octos.) ; *Louise Bertin, Glanes*, 285 (*hexas.*).

abab ccdeed ff : Pontoux, Gélod. amoureuse, fo 31, ou Œuv., p. 20, et Vauquelin, 605 (* 7.7.7.7 3.3.7.3.3.7 7.7).

abab ccd ede ff : Bordier, Stances sur le Saint-Sacrement (alex.) ; Scarron, VII, 228 (octos., 11e alex.).

* abab ccd eedde : Tristan, Peinture de son Altesse Sérénissime (Vers hér. 65, octos.) et La Renommée, ode ; Scarron, VII, 222 et 234. — abab ccd eeded : Tristan, Vers hér., 207, et dans Bernardin, Tr. l'Herm., 616. —

* abab ccd edeed : Tristan, Vers hér., 45 et 97 (octos.). — abba ccd eedde : Chapelain, Ode pour le mariage du Roi (8.8.8.8 12.12.12 8.8.12.8.12). — abba ccd eeded : Scarron, V, 262 (octos., 8e alex.).

abab cccd eeed. — * VERS DE HUIT : *Hugo, Orient.*, 5, *F. d'aut.*, 8 *et* 34, *Crép.*, 5, *V. int.*, 2 *et* 41, *Lég. des Siècles*, 48, *Cont.*, *III*, 30 ; *Vigny, La traversée de la Frégate la Sérieuse* ; *Gautier, Soupir du Maure* (2 *str.*) ; *Quinet, Prométhée, fin* ; *Pommier, Océanides*, 72 *et* 170, *et Paris* ; *Pichat et Chevreau, Voyageuses*, 151, 203, 234 ; *Laprade, Poèmes évang.*, 2 ; *Lefèvre, Lyre intime, les neuf dédicaces* ; *etc.* ; *Richepin, Blasph., pass., et la Mer, Grandes Chansons*, 2. — VERS DE SEPT : ? — * VERS DE SIX : *Th. Gautier, Ghazel.* — VERS DE CINQ : *Pommier, Colif., les Saisons* ; *Billaud, Livre des baisers*, 127. — HÉTÉROM. : * *Lamartine, Poés. div.* 21 *(quatre alex., sept heptas. ou pentas. et un alex., ou huit pentas.)* ; *J. Rameau, Féeries*, 83 *(octos., et alex.)*.

* aaab cccb dddb : *Guerrier de Dumast, ps.* 96 *(pentas.)* ; *Tr. Corbière, Amours jaunes*, 103 *(tétras.)* ; *Sully Prudhomme, Epaves*, 178 *(heptas.)*.

abaab bccdeed : Jean Marot, dans Marot, éd. de 1731, IV, 179 (décas., sans alt.) ; Corrozet, fables 32 et 51 (*bccdccd*, décas., sans alt.) ; Ronsard, II, 469. — abaab ccdcdcd : Odet de la Noue, Poés. chrét., odes 9 (octos.) et 12 (heptas.) — abaab cccd eed : *Anglemont, Roses de Noël*, 50 (*octos.*) — aabaab cccd edde : Chevreau, 222 (8.8.8.8.8 12.6.12 12.8.8.8). — ababa ccdedde : *Haraucourt, le Coq.*

aabaab bccdcd décas. : J. d'Auton, Chron., IV, 16 ; Gringore, I, 67. — aabaab bcbbcc : Gringore, Menus propos, pass. — aab ccb ddb eeb : Boyssières, Prem. œuv. amour., f° 34. — aab ccb bdd bee : C. de Taillemont, la Tricarite (un tiers de l'ouvrage, 33 douzains, alex. ou décas., presque tout le reste en abab bccd dede [voir ci-dessus] ou abba accd deed ; on trouve aussi abba acca adda, et abcabc cdecde). — aabccb eed fdf : Ronsard, I, 9 (pind., heptas.) ; Didier Oriet, Suzanne, 145 (heptas.). — aabccb eedffd : Corrozet, fable 27 (décas., sans alt.) ; Baïf, I, 82 (7.3.7) : cf. le même rythme en sixains sur deux rimes, enchaînés, dans Corrozet, fable 37 ; Magny, Rec. de 1553 (Dern. poés., p. 19, six octos. et six pentas.), Odes I, 140 (id., f.) et 104 (octos.) ; etc. ; *Th. Gautier, Albertus (alex.,* 12e *octos.)* ; *Boulay-Paty, Ode sur l'Arc de Triomphe (sixain* 12.12.8 *et sixain d'octos.)*. — abbcac ddefef : Pasquier, éd. 1723, II, col. 877 (heptas.). Etc.

Treize vers. — abab ccdd efeef : Corrozet, fable 72 (décas., sans alt.). — ababbccddeffe : Corrozet, fables 25 et 42 (décas., sans alt.) et 29 (efef, octos., id.). — abab cdcd eeffe : Baïf, I, 327 (7.4.7.4 7.4.7.4 7.7.7.7.7). — abab ccd eed ffd : Corrozet, fable 81 (décas., sans alt.) ; * *Laprade, Odes et poèmes, I*, 2 (2 *str. d'octos.*). — abab ccd eede ff : Scarron, VII, 267 (octos., 12e et 13e alex.). — abab ccdd effef : Chénier, Odes (8.12.8.8 12.12.12.8 12.8.12.12.8). — aabba aab aabba (rondeaux, avec refrains) ; G. Chevalier, Œuvres, 161 (pièce de 24 rondeaux ; autres, pass., de 5 et 7 rondeaux). — abbbacccaddda : *Richepin, la Mer, Etant de quart*, 12. — aabaab bbabbba, octos. : G. Cretin, 30, et aabaab bbcbbbc : Corrozet, fable 57 (hexas. sans alt.). — aabaab bccdccd : Bouchet, Angoisses et Remèdes d'Amours (décas.). — aabccb bddeffe : Ronsard, I, 3 (pindar., heptas.). — aab ccb ddefeef: Rec. de Chamhoudry de 1657 (12.12.8 12.12.8 12.12.12 8.8.8.8). — aab

ccb dedeffe, et aab cbcb ddeffe : *E. Dupuy, Parques, VII, IX, et XI (alex.).* — ababcc ddeffef : Chénier, ode pind. (8.12.8.8.12.12 12.8.12.8.12.12.8). — abcabcc deedff : Bassecourt, Tragi-com. past., I, 3 (heptas., 3e et 6e alex.).

Quatorze vers. — ababbccddeefef : Corrozet, fable 58 (pentas., sans alt.). — abba aacc ddeeed : Saint-Gelais, I, 218 (octos. et tétras.). — abab cdcd eefggf : Ronsard, I, 1 (épodes, heptas.) et 15 (hexas.) ; P. Mathieu, Vasthi, II (pentas.) ; Anon. à la suite des Œuvres de L. Labé. — aabb ccdd eefggf : Ronsard, II, 398 (vers 1-3 et 5-7 décas., les autres hexas.) ; Beaujeu, fos 93 et 192 (formes analogues). Cf. un sixain entre deux quatrains dans Baïf, I, 274 (cf. 276), Jodelle, Didon, I (éd. van Bever, 209), et Scarron, VII, 220. Cf. aussi abbaaaccddeeed (octos. et tétras.) dans Saint-Gelais, I, 218. — aabaabb ccdccdd : Gringore, Menus propos, pass. — aabccbdd eefggf : Ronsard, I, 13 (2 str., heptas.). — aabccb ddee fgfg : P. Mathieu, Aman, III.

Quinze vers. — ababbcdcd cceffe : Ronsard, I, 5 (2 str., heptas.). — abab ccded eef ggf : Nouv. Rec. de Loyson, 1654, p. 135. — aabab ccdeed fgfg : Hugo, Chât., II, 2 (8.8.8.8.8 12.8.8.8.12.8 8.3.8.3).

Seize vers. — Quatre quatrains, 1er et 3e suivis, 2e et 4e emb. : Ronsard, I, 11 (pind., octos.) ; 1er et 4e suiv., 2e et 3e emb. : Belleau, II, 40. Cf. un quatrain entre deux sixains dans Jodelle, II, 206, ou après deux sixains dans Boyssières, Prem. œuv. amour., fo 35. — aaabaaab bbbabbba : Sibilet, Iphig., fo 70 (pentas.). — ababcccd efefgggd : P. Mathieu, Esther, IV, ou Aman, IV (8.8.8.8.4.4.8.6 répété). — abbacc dede ffghgh : *L. Dierx, I*,140.

Dix-sept vers. — Un quatrain suivi d'un quintil lié par la rime initiale, et de deux quatrains : Ronsard, V, 9.

Dix-huit vers. — Un sixain suivi de trois quatrains (cr., suiv., cr.) : Ronsard, I, 1 (pind., octos.). — Trois sixains : Belleau, II, 228 (heptas.). — Deux quat. cr., un six., un quat. cr. : La Boderie, Hymnes, fo 227 (décas., 9e, 10e, 12o et 13e hexas., f.).

Dix-neuf vers. — * Chénier, Le Jeu de Paume (abaab ccdedde fgfghgh, sur trois mesures).

Vingt vers. — Deux quatrains crois. entre deux sixains : Ronsard, I, 7 (pind., heptas.) ; deux quat. suiv. entre deux sixains : Belleau, II, 122 (cf. Jodelle, II, 193).

Odes pindariques (strophes et antistr. de longueurs variées, souvent de dix octos., épodes le plus ordinairement de dix heptas.) : Ronsard, Odes, I, 1-15 ; Des Autels, Amoureux repos, pass. ; Tahureau, Premières poésies, en tête ; Le Caron, Clarté amour. (dans La Claire, fos 176 et 184) ; La Péruse, Œuv., éd. 1867, p. 79 ; Magny, Odes, I, 41 et 73 ; Du Bellay, Louange de la France ; Baïf, Antigone, pass. ; J. Grévin, Olimpe, pass., et à la suite du Théâtre, p. 276 ; La Boderie, Encyclie, 201, et Mél. poét., fos 31 et 50 ; P. de Brach, Ode de la paix, la plus longue de toutes ; etc., etc.; P. Mathieu, Esther, actes I, II, III et IV ; Du Peyrat, Essais poét., fos 124, 131, 133 ; J. Godard, Œuv., II, la Franciade, acte IV (divisée en danses, arrière-danses et pauses) ; Gilles Durand, cinq odes du livre II ; Angot de l'Esperonnière, Prélude poét., fos 53 et 55 ; Cl. Garnier, pass. dans les Couches Royales et une dans les édd. de Ronsard de 1609 et 1623 ; J. Leblanc, Odes pindariques (vingt) ; etc. Bernier de la Brousse, Œuv. poét., pass.

(dix) ; Fr. Berthrand, le Panégyrique bourbonien (73 triades, plus de 2.000 vers) ; Du Ronchot, Amours de Mélisse, 1625, pp. 81, 86, 93. — Racan, ps. 118. — Chénier, ode ; *Laprade, Odes et poèmes* ; *Leconte de Lisle, Kybèle (P. A.) ; Madeleine, Sourire d'Hellas*, 192 ; etc.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS

—

N. B. — Les noms des poètes antérieurs au romantisme (depuis la Renaissance) sont en petites capitales : ceux des poètes modernes en italique. Les chiffres désignent les pages du volume, puis, s'il y a lieu, les dates de la Bibliographie. Les chiffres entre parenthèses renvoient aux notes du texte ou au petit texte de la Bibliographie ; les chiffres gras désignent les pages où des strophes sont citées. Les poètes modernes qui n'ont que la mention *Répertoire* sont ceux qui ne sont pas cités dans le corps de l'ouvrage ; mais ceux qui n'ont pas cette mention sont cités aussi presque tous au *Répertoire.*

L'article, simple ou composé, *le, la, l', du, des,* est toujours considéré comme faisant partie du nom ; seule la particule *de* (ou *d'*) est éliminée de l'ordre alphabétique.

ADDENDA ET CORRIGENDA

—

P. 8, ligne 9, *équivoque*. Ajouter en note : En même temps que les Chansons de Marot, paraissaient (1525) les *Heures de Notre-Dame*, de Gringore, très remarquables par le grand usage que l'auteur a fait du quatrain de décasyllabes dans les soixante ou quatre-vingt psaumes, hymnes ou cantiques qui font la plus grande partie de l'ouvrage. Les quatrains sont croisés, *et les rimes alternées dans chaque quatrain*, mais dans un ordre quelconque, *mfmf* ou *fmfm*, indifféremment, suivant le procédé de quelques Rhétoriqueurs, sauf dans le 3e psaume pénitentiel, où elles sont *toutes féminines*, chose tout à fait nouvelle. Peut-être a-t-il emprunté le procédé à quelques rimes tiercées de Jean Lemaire (voir ci-dessus, p. 81).

P. 10, note 1. Ajouter : C'est ce que n'avait pas fait Gringore, qui s'en était tenu au vieux décasyllabe.

P. 21, ligne 5. Voir un article de A. Bellessort dans la *Revue des Deux-Mondes*, oct. 1911, p. 540.

Ibid., note 1. Ajouter : Ce grand succès fit même réimprimer à part, en 1541, les *Psaumes de la Pénitence* de Gringore, qui faisaient partie de ses *Heures de Notre-Dame*. Mais ils eurent peu de succès, car ils ne pouvaient pas être chantés, les rimes étant alternées dans chaque quatrain isolément, sans que les quatrains fussent identiques.

P. 59, ligne 16, *octosyllabe*. Ajouter la note suivante :

En histoire, tout se tient, en art surtout. Or on sait quelle gravité caractérise en art la période de Louis XIII. Les grâces et les fioritures de la Renaissance ont disparu devant ce qu'on a appelé le style jésuite, ou le style de la Contre-Réforme. Les églises sont nues. La peinture est représentée par un Le Sueur, un Poussin, un Philippe de Champaigne, gens qui sourient peu. L'art est janséniste, et la poésie aussi. C'était une raison de plus pour que les petits vers disparussent devant l'alexandrin et l'octosyllabe.

P. 63, ligne 3, *burlesques*. Ajouter en note : En 1660, dernière lueur de la lampe qui s'éteint, quatre grandes odes avaient encore paru à la fois, une de Chapelain, une de Scudéry, une de Cassagnes et une de l'abbé Esprit : sur quatre poètes, il y a trois victimes de Boileau.

P. 257, note 4. Ajouter : à moins qu'on ne compte deux poésies posthumes de Rollinat en 6.6.6.3, qui viennent de paraître dans *Les Bêtes* ; mais ce sont des quatrains monorimes, ce qui n'est plus tout à fait la même chose.

P. 141, n. 1, corriger : dans l'iambe : Sa langue est un poignard

TABLE DES MATIÈRES

—

Imprimerie Bussière. — Saint-Amand (Cher).